100 Films

du roman à l'écran

100 Films
du roman à l'écran

Présentation de Henri Mitterand

Conception graphique
Stéphanie Grieu

Édition
Marianne Tomi, Yannick Dehée, Marie-Mélodie Delgado (avec la collaboration de Madison Deschamps)

Corrections
Catherine Garnier

Documentation iconographique
Archives Lucas Balbo
Daniel Delgado

ISBN : 978-284736-498-9

ISBN : 978-2-240-02979-9

Sommaire

Liste des contributeurs

■ **Laurent AKNIN**, critique et historien de cinéma.

■ **Laurent BIHL**, professeur agrégé d'histoire-géographie au lycée Paul Eluard de Saint-Denis.

■ **Bérénice BONHOMME**, docteur en études cinématographiques, chargée d'enseignement à l'Université Paris III et intervenante auprès du service pédagogique de la Cinémathèque française.

■ **Jean-Paul COMBE**, haut fonctionnaire, cinéphile et historien du cinéma.

■ **Didier DOGNIN**, enseignant de lettres modernes, responsable de l'opération Ciné Lycée dans son établissement.

■ **Jean-Luc LACUVE**, rédacteur en chef du site www.cineclubdecaen.com et conférencier (cinéma et peinture).

■ **Philippe LECLERCQ**, enseignant de lettres modernes et critique de cinéma. Auteur de dossiers pédagogiques pour « Collège au cinéma ».

■ **Cécile MARCHOCKI**, enseignante d'histoire-géographie et de cinéma, formatrice dans le cadre du dispositif « Collège au cinéma ».

■ **Philippe PERSON**, écrivain, chroniqueur radiophonique, écrit régulièrement sur le cinéma dans *Le Monde Diplomatique* et participe au site culturel www.froggydelight.com

■ **Marguerite VAUDEL**, professeure agrégée de lettres classiques, formatrice en didactique de la littérature, en audiovisuel et en ingéniérie des médias pour l'éducation.

Présentation

Du roman au film

Henri MITTERAND

Laissons d'abord la parole à Julien Gracq :

> *Roman et cinéma*. L'image ne suggère pas, n'évoque pas : elle *est*, avec une force de présence que le texte écrit n'a jamais, mais une présence exclusive de tout ce qui n'est pas elle. Le mot, pour un écrivain, est avant tout tangence avec d'autres mots qu'il éveille à demi de proche en proche : l'écriture, dès qu'elle est utilisée poétiquement, est une forme d'expression *à halo*. Le seul fait d'ailleurs que les images qu'elle évoque surgissent pour l'imagination du lecteur d'un flux verbal qui les innerve, mais ne les enveloppe et ne les dessine pas, noie plus ou moins ces images dans un irréel touffu à affinités oniriques [...]. L'image plastique au contraire refoule et exclut toutes les autres ; l'image, comme le peintre ne l'ignore pas, "cadre" à chaque instant son contenu rigoureusement [...]. On me montre, ici et maintenant, ce qui n'avait lieu pour moi que pluriellement et problématiquement ; [...] il me semble à la fois *et* que la myopie exigeante et maniaque de l'œil d'un autre m'impose à chaque instant mille détails inamovibles qui sont de trop, *et* que je suis embarqué sur une grand'route où on a muré tous les chemins de traverse[1].

Vaut-il la peine d'écrire quoi que ce soit d'autre, après ces lignes ?

Ouvrons quand même le dossier.

L'emprunt à la matière romanesque est apparu dès les débuts du cinéma. Cela allait presque de soi. Les premiers films sont passés rapidement du documentaire à la fiction, au récit en images d'une aventure. Et sur ce chemin le cinéma rencontrait deux fois le roman : parce que celui-ci, depuis ses origines, était organiquement hanté par le récit et par l'image, par la narration et la représentation. Le cinéma, selon le mot de Christian Metz[2], avait « la narrativité chevillée au corps ». Depuis lors, les transpositions du roman au cinéma se sont comptées par milliers.

Un autre modèle est venu brouiller dans les premiers temps cette confrontation : le modèle théâtral, pour des raisons faciles à relever, traditions de la mise en scène, formation des acteurs, analogie de la salle de projection et de la salle de théâtre, état encore balbutiant des mouvements de caméra et du montage, etc. On ne saurait dire que le cinéma s'en soit pleinement débarrassé. Mais lorsque l'exigence d'un récit à moments et à décors multiples l'a emporté et lorsque parallèlement les progrès de l'équipement matériel et de la technique du tournage ont ouvert la voie à une mise en espaces diversifiés, ainsi qu'à un montage des prises de vues de plus en plus raffiné, l'héritage romanesque s'est assuré dans le monde du film une place dominante. Non pas une royauté sans partage : car dans le même temps, les cinéastes se sont mis à inventer des histoires à filmer originales, sans sources littéraires identifiables, ne serait-ce que pour échapper à la contrainte de fidélité pesant sur les adaptations, pour jouer plus aisément avec

1. Julien Gracq, *Lettrines II – Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, pp. 299-300.
2. Christian Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 52.

les libertés et les limites de l'image en mouvement, et aussi pour faire de la fiction cinématographique un instrument d'exploration du monde contemporain.

La fortune des films construits sur un scénario original n'a nullement tué « l'hyperfilm », autrement dit le film dérivé d'un roman, d'une nouvelle ou même d'une pièce de théâtre[1]. Le scénario filmique a seulement imposé sa propre économie, en tous les sens du terme, à l'œuvre textuelle antérieure. Et c'est bien de là que découlent tous les problèmes, juridiques, économiques, moraux, esthétiques, de l'adaptation.

Entre le scénario original et le scénario adaptatif, il existe des analogies et des différences. Tous les deux sont, à des degrés divers, le modèle, le canevas d'un film à venir, programmant un sujet, une histoire, des personnages, un ordre des situations, une ou plusieurs époques, un ou plusieurs lieux, un sens, des effets de spectacle, etc. Tous les deux sont un texte écrit. Ils respectent les mêmes codes de présentation matérielle mis au point par plusieurs générations : suite des séquences et des « plans », indication ou rédaction des échanges de paroles et de gestes, indication des moments, des lieux et de leurs caractéristiques. Et dans les deux cas le texte, transformé en images virtuelles, est appelé à disparaître lors du passage à la réalisation – sauf les éléments de dialogue et éventuellement les textes prévus pour une voix « off ».

Toutefois, le scénario adaptatif se sépare du scénario autonome, en ce qu'il dispose d'une mémoire : la mémoire de l'œuvre dont il est issu, le plus souvent manifeste dès la première ligne de présentation et de publicité du film. Rien ne peut empêcher que l'écriture du scénario se définisse alors par référence à la source ; et, moins fréquemment mais peut-être plus fâcheusement pour le destin du film, que le jugement du spectateur soit lui-même biaisé par cette référence. « Moins fréquemment », parce que seule une minorité de spectateurs a lu l'œuvre de fiction originelle, ou au moins a gardé le souvenir de son argument. Les critiques professionnels et les simples spectateurs qui ont cette culture de la source ne peuvent échapper à une activité de comparaison, explicite ou implicite. Dans un cercle plus spécialisé, celui des historiens et des analystes – des « filmologues » –, la comparaison débouchera sur une étude aussi complète et rigoureuse des transformations de tous types que l'écriture et la réalisation du film ont imposées au récit premier. Alors se rationalisent les jugements de valeur, les réactions immédiates d'admiration ou de rejet.

Les films qui portent le titre d'une grande œuvre romanesque et qui ont acquis le statut de chefs-d'œuvre du cinéma sont rarissimes, en regard d'innombrables imageries tirées les unes de chefs-d'œuvre littéraires, les autres de romans inférieurs. Mais cette proportion est-elle fort différente pour les films construits sur un scénario sans attaches canoniques ? Le fait est que le public est plus sensible à l'échec d'une adaptation au titre prestigieux qu'à celui d'un film à scénario libre. S'y ajoute en effet l'impression d'une déficience fondamentale du scénariste et du réalisateur, sinon d'entorse dommageable à la culture nationale. En revanche, lorsque l'adaptation est elle-même un monument de l'art filmique, même au prix de – et peut-être grâce à – quelques arrangements avec la fidélité, ce sont les deux œuvres, le roman et le film, qui s'idéalisent dans le souvenir des amoureux de la littérature et du film. Il n'y a pas de lois de correspondance en ce domaine. Un grand roman peut donner naissance à un grand film ou à un film mineur, un roman quelconque, sans existence durable, peut également se transformer soit en un film inoubliable, soit en une heure trente de cinéma à ne pas revoir. L'adaptation d'un roman sacralisé par la postérité ne garantit pas la réalisation d'un film culte.

Disons bien ici le roman, parce que la nouvelle, en raison de sa brièveté, de son resserrement narratif, de sa rapidité de développement, de la carrure limitée de son ambition démonstrative, évocatrice ou satirique, présente à l'adaptateur moins de risques de pertes en ligne. Un des meilleurs films de Renoir est celui qu'a inspiré *Une partie de campagne*, nouvelle de Maupassant. De même pour Claude Autant-Lara, adaptant une nouvelle de Marcel Aymé, *La Traversée de Paris*, avec Jean Gabin et Bourvil. Qu'on pense aussi à l'attraction

1. Le terme « hyperfilm » a déjà été utilisé en ce sens, d'après *hypertexte*, proposé par Gérard Genette dans son *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1982) pour désigner une œuvre littéraire transposant d'une manière ou d'une autre une œuvre antérieure, dénommée *hypotexte* : ainsi *La Curée*, de Zola, hypertexte de *Phèdre*, tragédie de Racine.

exercée sur les cinéastes par *La Duchesse de Langeais*, un des trois brefs récits qui composent *L'Histoire des Treize*. Jacques Rivette, qui en propose la plus récente adaptation, en 2006, sous le titre *Ne touchez pas la hache*, fait siens la concentration du récit balzacien autour de la passion inaboutie et cruelle qui unit et oppose Armand de Montriveau et Antoinette de Langeais, et le contrepoint qu'offre à ce tête-à-tête le monde restreint du faubourg Saint-Germain, dont Montriveau, l'officier napoléonien devenu un aventurier du désert égyptien, ne comprend pas les codes. Mais le chef-d'œuvre d'intime compréhension autant que de virtuosité est sans doute *Les Gens de Dublin* (*The Dubliners*), film de quatre-vingts minutes réalisé par John Huston, qui a adapté presque en temps réel une nouvelle (1987) de James Joyce contant en soixante pages la réception donnée par deux vieilles demoiselles dublinoises et leur nièce un jour de janvier 1904, comme chaque année, à une douzaine de leurs élèves et de leurs amis : rites souriants de la vieille Irlande, gaieté… et mélancolie.

Non qu'adapter une nouvelle soit à la portée de n'importe qui. Car régler un film de durée habituelle sur un mécanisme à angles vifs, à épisodes compressés et à reliefs accusés, comporte ses enjeux propres, et redoutables : pas un plan à perdre, ni un sens ! Toutefois le roman, en ses occurrences les plus achevées, entre dans un tout autre jeu de dimensions, de combinaisons, de significations et de valeurs. Et c'est à ce niveau de difficultés, dans le passage d'un art à un autre, qu'il est téméraire de « toucher la hache ». Comment réussir la conversion du *Rouge et le Noir*, de *La Chartreuse de Parme*, ou de *Madame Bovary* ? – En sens inverse on peut lire dans la production romanesque courante des romans qu'on dirait écrits directement pour l'adaptation cinématographique : des romans-cinéma, tout en séquences d'action et de dialogues. Ce sont rarement des œuvres littéraires inoubliables…

Les littératures du monde ont donné naissance à d'innombrables romans. Beaucoup d'entre eux ont été « adaptés » au cinéma. La présente étude choisit délibérément ses exemples parmi les grandes œuvres narratives (romans et nouvelles) du répertoire français, et secondairement européen. Les observations générales et les critères de jugement qu'ils induisent sont transposables à tout type d'adaptation filmique.

Roman et prise de vues

Transformation dans le temps et mouvement dans l'espace. L'être ne se baigne jamais dans le même fleuve, parce que d'un instant à l'autre il a changé et parce que l'écoulement de l'eau a tout modifié de la surface et des profondeurs. Il en est ainsi de la vie. C'est là l'équation primaire de tout récit : comment rendre compte, dans les limites d'un « espace-papier » (l'expression est d'Aragon) ou d'un « espace-film », des événements qui occupent et bouleversent le cours d'une vie individuelle ou d'une histoire sociale au cœur d'un espace lui-même en transformation ?

Longtemps avant l'invention du cinéma, les romanciers se sont posé cette question, et ont très tôt découvert et perfectionné toutes les techniques d'inscription des situations et des actes dans le temps et dans l'espace, dans le temps-espace et dans l'espace-temps. Les cinéastes n'ont eu qu'à puiser dans cette réserve d'artifices et d'effets pour constituer leur propre « langage » – à la condition qu'ils aient eux-mêmes analysé et compris les contraintes et les libertés narratives du roman. Il n'est pas exact de dire que certains romanciers, Flaubert, Zola ou d'autres, ont anticipé l'usage de la caméra : il vaut mieux inverser la perspective et considérer que le cinéma n'a pu naître en tant qu'art qu'à partir du moment où le roman a suffisamment agrandi et diversifié ses univers de référence et perfectionné ses procédés de narration et de représentation, offrant ainsi des modèles cohérents et féconds à la production des suites d'images en mouvement.

Ceci a coïncidé spectaculairement avec l'émergence du roman « réaliste », attaché à observer et à représenter l'interaction des corps individualisés, de leur univers matériel, et de leurs groupes sociaux d'appartenance. Mais voilà bien longtemps que la « grammaire » (avec beaucoup de guillemets) de la composition romanesque, et par là même, à terme éloigné, de la composition filmique, avait trouvé ses marques.

Sur La Princesse de Clèves

Prenons l'exemple de *La Princesse de Clèves*, publié en 1678 et porté au cinéma par Jean Delannoy en 1958. Quel roman plus classique et plus dépouillé ? Passion immédiate, fatale, coupable et interdite, supplice de la dissimulation et du remords, noblesse partagée des sentiments, concours de sublimité, souffrance du renonce-

ment, refuge ultime dans la consomption et le silence, tristesse et magnificence du style… Mais aussi quelle plus éclatante virtuosité et quelle plus surprenante modernité dans le découpage des épisodes, la mise en jeu des états d'âme, la logique et le rythme de la composition, l'alternance des portraits, des dialogues et du langage intérieur, et par-dessus tout, pour ce qui nous occupe ici, dans le dispositif de la prise de vues !

L'épisode de Coulommiers en établit à lui seul toute la régie. Défions-nous d'utiliser, de manière anachronique, le vocabulaire du cinéma. Mais enfin il faut bien rendre compte de la « visualité » des moyens et des procédures utilisés par Madame de La Fayette pour faire imaginer et ressentir par ses lecteurs la scène la plus intense et la plus admirable du roman. On se souvient de la situation : la princesse de Clèves a avoué à son mari, le prince de Clèves, l'amour qu'elle porte à un autre, tout en se refusant à nommer celui qu'elle aime. Celui-ci, Monsieur de Nemours, caché, a entendu l'entretien : « Ce que venait de dire Madame de Clèves ne lui donnait guère moins de jalousie qu'à son mari. » Madame de Clèves, pour échapper à la curiosité de la Cour, mais aussi pour fuir les périls « de la passion », s'est retirée à la campagne, dans le château même où elle s'était confiée au prince. Monsieur de Nemours, éperdu, ne peut vaincre son désir de la revoir. Il se glisse au début d'une nuit d'été dans le parc du château.

Relever tous les facteurs de cette sorte de miracle dans la création verbale et la mise en mouvement des images ne peut que détruire l'unité, la continuité et la vibration intérieures du texte. Il faut pourtant s'y résoudre. Pour compenser, reproduisons d'abord la totalité de la page :

> Sitôt qu'il fut dans ce jardin, il n'eut pas de peine à démêler où était Mme de Clèves. Il vit beaucoup de lumières dans le cabinet ; toutes les fenêtres en étaient ouvertes et, en se glissant le long des palissades, il s'en approcha avec un trouble et une émotion qu'il est aisé de se représenter. Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait Mme de Clèves. Il vit qu'elle était seule ; mais il la vit d'une si admirable beauté qu'à peine fut-il maître du transport que lui donna cette vue. Il faisait chaud, et elle n'avait rien, sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés. Elle était sur un lit de repos, avec une table devant elle, où il y avait plusieurs corbeilles pleines de rubans ; elle en choisit quelques-uns, et M. de Nemours remarqua que c'étaient des mêmes couleurs qu'il avait portées au tournoi. Il vit qu'elle en faisait des nœuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur, à qui Mme de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours. Après qu'elle eut achevé son ouvrage avec une grâce et une douceur que répandaient sur son visage les sentiments qu'elle avait dans le cœur, elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner.
>
> On ne peut exprimer ce que sentit M. de Nemours dans ce moment. Voir au milieu de la nuit, dans le plus beau lieu du monde, une personne qu'il adorait, la voir sans qu'elle sût qu'il la voyait, et la voir tout occupée de choses qui avaient du rapport à lui et à la passion qu'elle lui cachait, c'est ce qui n'a jamais été goûté ni imaginé par nul autre amant.
>
> Ce prince était aussi tellement hors de lui-même qu'il demeurait immobile à regarder Mme de Clèves, sans songer que les moments lui étaient précieux. Quand il fut un peu remis, il pensa qu'il devait attendre à lui parler qu'elle allât dans le jardin ; il crut qu'il le pourrait faire avec plus de sûreté, parce qu'elle serait plus éloignée de ses femmes ; mais, voyant qu'elle demeurait dans le cabinet, il prit la résolution d'y entrer. Quand il voulut l'exécuter, quel trouble n'eut-il point ! Quelle crainte de lui déplaire ! Quelle peur de faire changer ce visage où il y avait tant de douceur et de le voir devenir plein de sévérité et de colère !
>
> Il trouva qu'il y avait eu de la folie, non pas à venir voir Mme de Clèves sans en être vu, mais à penser de s'en faire voir ; il vit tout ce qu'il n'avait point encore envisagé. Il lui parut de l'extravagance dans sa hardiesse de venir surprendre, au milieu de la nuit, une personne à qui il n'avait encore jamais parlé de son amour. Il pensa qu'il ne devait pas prétendre qu'elle le voulût écouter, et qu'elle aurait une juste colère du péril où il l'exposait par les accidents qui pouvaient arriver. Tout son courage l'abandonna, et il fut prêt plusieurs fois à prendre la résolution de s'en retourner sans se faire voir. Poussé néanmoins par le désir de lui parler, et rassuré par les espérances que lui donnait tout ce qu'il avait vu, il avança quelques pas, mais avec tant de trouble qu'une

> écharpe qu'il avait s'embarrassa dans la fenêtre, en sorte qu'il fit du bruit. Mme de Clèves tourna la tête, et, soit qu'elle eût l'esprit rempli du prince, ou qu'il fût dans un lieu où la lumière donnait assez pour qu'elle le pût distinguer, elle crut le reconnaître et sans balancer ni se retourner du côté où il était, elle entra dans le lieu où étaient ses femmes. Elle y entra avec tant de trouble qu'elle fut contrainte, pour le cacher, de dire qu'elle se trouvait mal ; et elle le dit aussi pour occuper tous ses gens et pour donner le temps à M. de Nemours de se retirer.

D'entrée de jeu, les décors, ou plutôt un décor à multiples profondeurs, en extension horizontale : du jardin, délimité par ses palissades et plongé dans l'ombre, au « cabinet », éclairé par « beaucoup de lumières », où se trouve Madame de Clèves. De l'ombre à la lumière : voir sans être vu[1]. Le regard d'un homme caché et immobile sur une femme qui se croit seule dans son intimité à demi dévoilée. Est-ce la première page « voyeuriste » du roman français ?

Le texte joue des variations de la profondeur de champ et de celles du cadrage. L'encadrement et la vitre de la porte-fenêtre détachent en premier plan le corps et la posture de la jeune femme, ainsi que les objets à sa portée, selon un modèle qui est celui du portrait mondain. Mais aussitôt, sans changer de point d'origine, le regard se déplace de ce plan serré pour s'élargir et se porter en panoramique vers un autre lieu intérieur du cabinet, où va apparaître un tout autre portrait, cette fois un vrai portrait de peintre : celui même du regardeur, lui renvoyant sa propre image, dans le plus raffiné des jeux de miroir, de dédoublement, de mise en abîme et de regards démultipliés et emboîtés à la façon d'une poupée russe : le duc de Nemours, invisible, immobilise son regard sur la femme qu'il aime, perdue dans la contemplation du portrait de l'homme à qui vont toutes ses pensées et tous ses sentiments, sans savoir que l'original de cette image est derrière elle à quelques pas, la regardant le regarder « avec une attention et une rêverie que la passion peut seule donner ». Le cinéma moderne usera et abusera de ces spécularités maniéristes.

Est-ce là tout ? En aucune façon. Car l'art de la romancière, tout à la fois narratrice, peintre, éclairagiste, technicienne des choix optiques et des déplacements oculaires, est sans limites. Dans la première des trois séquences qui se partagent la première partie de la page, la visée a suivi le duc dans le jardin, « le long des palissades », pour accompagner au plus près son regard, et a débouché sur l'apparition de Madame de Clèves, dans la moiteur qui autorise un demi-déshabillé. La deuxième séquence met cette « admirable beauté » en mouvement, tandis que le duc se fige dans sa contemplation indiscrète. Par ce qu'il faut bien appeler trois « zooms » successifs, les yeux de Monsieur de Nemours se fixent d'abord en gros plan sur les corbeilles de rubans, puis sur les mains de Madame de Clèves choisissant ses couleurs, puis sur cette « canne des Indes » qu'il avait « portée quelque temps » et que décore et caresse la princesse – honni soit le freudien qui mal y pense… L'arrangement des yeux, des attitudes va aussi loin qu'on peut aller, pour l'époque, dans le clair-obscur érotique et l'expression des désirs.

À partir du moment où Nemours s'est « rangé derrière une des fenêtres », le champ optique n'a pas quitté Madame de Clèves, s'efforçant de restituer la « grâce » et la « douceur » de ses mouvements par la délicatesse de la prise de vues. Il va rester fixé sur elle dans la troisième séquence, alors qu'elle se lève, qu'elle prend un flambeau et qu'elle va s'asseoir, toujours en pleine lumière, auprès du grand tableau où figure Monsieur de Nemours. L'éclairage a changé, il est devenu plus vif, l'angle de vue et le cadrage se sont élargis. La composition du plan s'est ennoblie : à la gracieuse scène de genre d'une jeune femme jouant avec des rubans et une canne – même transformée en fétiche-substitut –, a succédé une représentation dans le grand genre, une peinture à la Velasquez, avec un tableau dans le tableau. Tout a bougé en quelques minutes, sous les yeux de Nemours, dira-t-on en caméra subjective ? Puis tout s'est immobilisé, laissant place à un zoom arrière et à un retour en contre-champ sur Nemours, lui-même perdu dans sa propre adoration : le déchiffrement du spectacle – interdit – qui lui est donné, sa rêverie, et son attente. C'est alors que le roman reprend momentanément la partie la plus malaisément aliénable de ses droits : la plongée dans l'espace intérieur, affectif et cérébral, du personnage, et dans la durée indéfinie de sa fascination et de ses hésitations à rompre le charme, en total contraste avec la focalisation externe de la première suite de séquences.

1. Du moins par l'objet de son regard. Car Nemours est lui-même observé, de loin, par un espion que le prince de Clèves a dépêché sur ses traces.

Pendant tout ce temps la curiosité du lecteur est portée à son point le plus haut, à la mesure du dilemme qui s'installe dans l'esprit du duc – et qui serait, pour le coup, très difficile à traduire au cinéma, sinon par l'intermédiaire de deux procédés qui ne conviendraient guère à la finesse arachnéenne de cette incertitude : le passage de l'indécision du personnage à l'expression orale, ou l'usage d'une voix narrative extérieure. Mais Madame de La Fayette est à la fois une artiste du suspense et une exacte calculatrice des proportions. Les moments lui sont « précieux », comme à son personnage. Un plan rapide sur Madame de Clèves, toujours occupée dans le « cabinet » à regarder le portrait « avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner », découpe en deux temps l'exploration psychologique de Nemours, la justifie et en assouplit la lecture.

Comment faire passer à l'image la cascade de mouvements contradictoires qui agitent le duc tandis que la décision à prendre ne souffre pas de retard ? « Se faire voir » ou ne pas « se faire voir » ? Entrer ou « s'en retourner » ? Folie, extravagance, abandon, élan… D'un instant à l'autre Madame de Clèves peut sortir dans le jardin, le surprendre, le chasser, ou bien quitter le cabinet et rentrer dans ses appartements. Rendre le suspens du temps et le désordre de l'esprit, traités ici avec une expressivité infiniment délicate, voilà la tâche peut-être insurmontable de l'adaptateur, prisonnier du behaviourisme fondamental du cinéma, et aussi embarrassé de son obligation de choix que Nemours devant la fenêtre qui lui a donné la vue de son amour tout en lui interdisant de l'approcher.

Madame de La Fayette n'a pas ce problème, car elle dispose du verbe, et de surcroît elle a le génie des mots et du phrasé, égal dans la prose romanesque à celui de Racine dans le vers tragique. Élégance dernière : ayant approché d'aussi près qu'elle le pouvait l'orage intérieur de l'amant égaré, elle reprend le contrôle des actes, des mouvements, des bruits et des lumières, et elle remet tout en mouvement dans une séquence réalisée en accéléré, ainsi qu'en bruitages et en paroles – contrastant avec les ralentis et le silence des premiers moments. Deux plans sur Nemours, qui fait un pas en avant pour passer la porte-fenêtre, mais avec la fébrilité d'une « hardiesse » instinctive et incontrôlée, et se trouve soudain arrêté par son écharpe prise dans la fenêtre, et immobilisé en pleine lumière. Contre-champ sur la princesse, surprise par le bruit, tournant la tête vers l'extérieur, et tout aussitôt, « sans balancer ni se retourner », s'enfuyant dans la pièce voisine. Changement de plan et de décor : la scène s'achève par la vision, en plan général, de la princesse et de « ses femmes », tandis que s'imprime, pour la première fois, un élément de dialogue, non prononcé et seulement indiqué par le « scénario ». Théâtre dans le théâtre : la princesse, avec une présence d'esprit qui lui fait concilier son sens du devoir – sinon d'une vertu inaltérable – avec le refus du scandale et le souci de la sauvegarde de son amant (au sens classique et chaste du terme), joue alors la comédie d'un malaise que vraisemblabilise la chaleur de la saison et des bougeoirs.

Il n'est peut-être pas de plus bel exemple de « scénario romanesque », au sens où le terme moderne de « scénario » implique une organisation précise et rigoureuse de la chronologie, de la localisation et de tous les arrangements matériels qui authentifient les épisodes narratifs et les plages descriptives. *La Princesse de Clèves* est un modèle sans rival. Il faudrait dans toutes les écoles de cinéma faire mettre en images la scène de Coulommiers. Hélas, le film inspiré par le roman à Jean Cocteau et Jean Delannoy, en 1958, et dont les dialogues ressemblent à ceux des pièces de Cocteau, ne saurait leur servir de modèle : l'épisode de Coulommiers, en particulier, y est défiguré.

On trouvera sans doute des réglages aussi attentifs dans nombre de récits antérieurs à *La Princesse de Clèves* : chez Rabelais, ou chez les « chroniqueurs ». On en trouvera aussi, *a fortiori*, dans les romans dits « réalistes » ou « naturalistes » du XIXe siècle, dans les romans « populaires » de Sue ou de Dumas, et bien entendu dans la littérature romanesque ultérieure, de Proust à Céline, Aragon, Gracq, Modiano, etc. Sans parler des œuvres étrangères. Au point qu'on ne sait plus, parfois, de nos jours, si l'on a affaire à une « scénarisation » qui est tendanciellement un des universaux du genre romanesque, ou à un romancier qui a emprunté au cinéma telle de ses contraintes techniques, de ses libertés propres et de ses effets.

Il reste qu'il n'est à peu près aucun des procédés narratifs et optiques décrits par les manuels de cinéma ou les histoires du film, qui n'ait été programmé et utilisé par les romanciers longtemps avant l'apparition du premier mètre de pellicule : invention d'un synopsis, logique et découpage de l'intrigue, montage des séquences et des sous-séquences (les « plans », au sens

filmique) ; choix des moments, des durées, des lieux et des aspects locaux, dimensions, lumières, bruits, modes de passage d'une séquence à une autre ; amalgame ou alternance de l'action, de la description et du dialogue ; liste des personnages, de leurs caractères et de leurs relations mutuelles ; déplacements, attitudes et gestes ; alternances du continu et du discontinu, calcul de l'explicite, de l'elliptique, de la péripétie et du suspense, des ralentis et des accélérés, des allongements et des ruptures, variation des visées, des perspectives, des cadrages, des champs, du rythme, de la relation du lecteur à l'histoire, etc.

Adaptation et fidélité

Ce métier romanesque peut être, selon les œuvres, complet, partiel ou inexistant, recherché, admis ou méprisé, immédiatement détectable à la lecture ou subtilement dissimulé ou déguisé. Certains écrivains, comme Zola ou Flaubert, ne craignent pas de l'afficher dans leurs ébauches et les plans successifs de leurs romans[1], d'autres partent à l'aventure dans la rédaction de l'œuvre, mais ne peuvent se passer, au fil de l'écriture, de tels et tels de ses facteurs. La critique et l'analyse littéraire devraient y porter une attention lucide, informée et méthodique ; mais souvent elles évacuent de leur champ de vision tous ces rouages du moteur narratif et se satisfont des tiroirs aux contours flous d'une rhétorique classique ou d'une sémiotique narrative un tant soit peu revernie.

Il se pourrait bien qu'il en soit de même de la critique et de l'analyse filmiques, y compris, paradoxalement, lorsqu'il s'agit soit de théoriser, en termes généraux, sur l'adaptation, soit d'analyser et de juger tel film dont le scénario et la réalisation ont adapté un roman. C'est paradoxal à divers points de vue, mais surtout parce que ce sont les historiens et les théoriciens de la création filmique qui ont établi l'inventaire des genres, des techniques, des instruments conceptuels et des effets de la scénarisation et de la réalisation : or ils oublient ou ils négligent, non seulement de reconnaître à ce propos la dette du cinéma au roman, mais aussi, au second degré, lorsqu'*un* film affiche ou ne peut pas totalement dissimuler sa dette à *un* roman, d'étudier de manière cohérente et systématique les modalités de cette filiation. On aboutit alors à une double frustration. D'un côté la critique littéraire oublie de questionner le roman sur les instruments de sa narrativité et sur le degré de maîtrise de sa mise en œuvre, ou se détourne délibérément des clés d'analyse que les filmologues ont forgées, d'abord pour eux-mêmes, mais aussi par ricochet pour l'étude du récit verbal. D'un autre côté, la critique cinématographique, peut-être par crainte de l'académisme, peut-être par méconnaissance de son propre bagage, peut-être pour éviter le reproche de formalisme, arrête son propos aux frontières de ce qui est le propre de l'écriture filmique[2]. Dans le cas des adaptations filmiques de romans, c'est aussi une insuffisance redoublée : pour le roman-origine et pour le film dérivé. Pis encore : c'est courir le risque de méconnaître les différences de conception et de qualité qui séparent les équipes de réalisation restées attachées à la seule lettre des procédures narratives originelles et celles qui ont réussi à sauver et à restituer les liens de sens, d'effet et de valeur entre ces dernières, le monde du roman et la vision du romancier. Disons tout de go, avant de continuer la réflexion, les différences entre le *Madame Bovary* de Claude Chabrol, ou *Le Rouge et le Noir* d'Autant-Lara, et *Le Guépard* de Luchino Visconti…

1. Voir par exemple le début du second plan détaillé de *L'Argent*, de Zola : « Midi venait de sonner à la Bourse, lorsque Saccard entra chez Champeaux, dans la salle blanc et or, dont les deux hautes fenêtres donnent sur la place. Il cherche d'un coup d'œil, parmi (*sic*) clients attablés, n'aperçoit pas Huret (député), demande à un garçon. Non, monsieur pas encore. Il se croyait en retard, s'assoit à une des petites tables, dans l'embrasure d'une fenêtre. Et il attend, sans commander. Un coup d'œil au dehors, qui me donne tout de suite la place à midi : un calme relatif, l'heure où tout le monde déjeune, moins de piétons et de voitures. Une très belle journée de mai. Grand coup de soleil sur les marches et la colonnade de la Bourse, encore désertes. Le soleil dans les enseignes, autour de la place. » *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. V., p. 1272.

2. Les choses n'ont peut-être pas beaucoup changé depuis qu'André Bazin, en 1943, écrivait ces lignes : « On se demande des fois avec colère si ceux qui entreprennent d'écrire du cinéma ont une notion élémentaire de ses moyens d'expression, car du moins ils n'en soufflent mot. Imagine-t-on une critique d'opéra qui ne critiquerait que le livret ? Or on chercherait en vain dans la plupart de nos chroniques de film une opinion sur le décor ou sur la qualité de la photographie, des jugements sur l'utilisation du son, des précisions sur le découpage, en un mot sur ce qui fait la matière même du cinéma » (*L'Écho des Étudiants*, 11 décembre 1943, cité par Jean-Pierre Jeancolas, « De 1944 à 1958 », *in La critique de cinéma en France*, sous la direction de Michel Ciment et Jacques Zimmer, Paris, Ramsay, 1997, p. 59).

Attachons-nous, de ce fait, au mot et à la notion d'adaptation, à leurs degrés et à leurs équivoques. *Adaptation* est un mot galvaudé, sur l'échelle des jugements comme sur celle des types. On l'emploie chaque fois qu'un film doit quelque chose, quoi que ce soit, sujet, schéma, contenu ou style, à une œuvre antérieure, notamment à une œuvre littéraire, et plus particulièrement encore à un roman (le plus souvent) ou à un récit court, conte (*La Belle et la Bête*) ou nouvelle (*Un cœur simple*). L'adaptation peut être totale – l'histoire entière – ou partielle (un personnage, une époque, un choix de scènes, mêlés à un scénario original). La plupart du temps, la filiation est reconnaissable par un public averti : le producteur et le réalisateur empruntent alors son titre au roman sous-jacent (*La Chartreuse de Parme*, *La Bête humaine*), à la fois par honnêteté intellectuelle et dans une intention promotionnelle – en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres passées dans de larges couches de la culture collective. Mais il arrive que le film se laisse regarder sans qu'aucun rapprochement avec un texte adapté soit perceptible, sinon à de rares spectateurs. C'est qu'alors le cinéaste s'est tourné vers une œuvre fort peu connue du grand public. Le texte d'origine est passé presque inaperçu – ce qui peut n'être nullement un signe de médiocrité, comme le montre la résurrection du roman du même nom d'Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*[1]–, ou bien il n'est resté lu que d'un public raréfié, ainsi *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, duquel s'est inspiré Jacques Rivette pour *La Belle Noiseuse*. Ce dernier exemple révèle l'étendue du spectre sémantique de la notion d'adaptation. Rivette a bien emprunté à la nouvelle de Balzac ses deux personnages, et pour motif la visite du plus jeune à son aîné, illustre mais gagné par la stérilité artistique et reclus devant ses toiles inachevées. Mais ne reste explicitement de Balzac que le nom du maître découronné, Frenhofer – indéchiffrable pour la majorité du public ; tout le reste a changé, le lieu, l'époque, les autres personnages, l'histoire… La production a eu l'honnêteté, dans ses notices de présentation, de refuser le mot *adaptation* et la préposition *d'après*, souvent employée en la circonstance, et de donner un coup de chapeau à Balzac dans une formule balancée : « *Librement inspiré* de la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* ». Après quoi, les critiques ont pu se précipiter sur la nouvelle et y chercher du grain à moudre pour une réflexion sur la *fidélité*.

Car voici une autre équivoque de l'idée d'adaptation. Qu'entendre par fidélité, par *adaptation fidèle* ? Le mot souffre lui aussi plusieurs degrés de déchiffrement. Tel cinéaste s'efforcera de décalquer au plus près toutes les phases de la composition romanesque, tout le système des personnages, toutes les péripéties, toute l'inscription spatiale et chronologique. L'effort va rarement jusqu'à son terme, sauf dans le cas de romans fortement typés et à l'ossature simple, de principe behaviouriste, ou de nouvelles, par nature peu fournies en épisodes et en personnages[2]. Même un scrupule d'exactitude absolue doit composer avec l'exiguïté de la durée d'un film, et sacrifier des éléments adventices, au risque d'émacier une structure pourtant globalement respectée : dans nombre de cas, les épisodes se réduisent à une esquisse rapidement brossée, les personnages à des silhouettes superficielles ou dénaturées, sinon caricaturales, les transitions et les progressions sont effacées net, les décors traités selon une vision convenue, les dialogues condensés, ou affadis. Le film, même soigné dans le calcul de ses séquences et de ses plans, tombe alors au niveau du photo-roman. En revanche, tel autre scénariste, jetant une fidélité absolue par-dessus les moulins, n'hésitera pas à choisir quelques moments clés fortement significatifs et symboliques, à resserrer le groupe des acteurs principaux, à concentrer la durée et l'espace, tout en conservant le milieu, les noms, les nœuds de l'intrigue, et en laissant reconnaître le roman-source : fidélité relative, et véritablement adaptée. C'est ce que Jean Renoir a fait dans *La Bête humaine* ; encore a-t-il complètement imaginé une scène qui est absente du roman et qui est le « clou » du film : le bal des cheminots.

On peut aussi parler de fidélité « modulée », par exemple dans le film tiré par Luchino Visconti du roman

1. Paris, Gallimard, 1953. Le film qu'en a tiré François Truffaut, sous le même titre, en 1962, a connu au contraire un grand succès public.
2. Dans *Les Gens de Dublin*, la réalisation filmique épouse au plus près la distribution et le déroulement d'une nouvelle qui alterne les vues d'ensemble sur le groupe des danseurs et sur la table du dîner, et les plans serrés sur les arrivées successives des convives et les conversations de couples.

de Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard.* Les paysages, les décors intérieurs, l'ameublement, les costumes, les attitudes, tous les signes d'une époque, d'une société de classes, d'une crise historique, la révolution garibaldienne dans la Sicile de 1860, forment une lecture suprêmement avertie et intelligente du roman et de ses références sociales, psychologiques, idéologiques, servie de plus par la virtuosité d'une prise de vues qui ajoute son propre langage interprétatif à celui des échanges d'actes et de dialogues : on se rappelle les infinies profondeurs de champ sur les couloirs du palais Salina, les cheminements de la caméra dans les hauteurs désertées des étages, et ses virevoltes à travers la foule des danseurs. Pour autant, Visconti n'a pas hésité à supprimer le chapitre prospectif final du roman, qui traverse la vieillesse du prince Salina et celle même de ses filles pour s'étendre sur la longueur d'un demi-siècle, jusqu'au début du XXe siècle. À l'inverse, il a démesurément et merveilleusement allongé la dernière scène du film, le bal où le prince, dans une tristesse résignée, mais toujours séductrice, prend la mesure de la fin de son temps et de son monde. Chaque seconde du film est calculée pour son sens et sa beauté. L'« adaptation », dans ses décisions de fidélité et d'*infidélité*, est ici l'égale de sa source.

Pensons enfin à la fidélité « déplacée ». « Déplacée » au sens propre du terme. Nombreux sont les films qui se saisissent d'un roman ancien ou en tout cas se déroulant dans une époque lointaine, pour inscrire sa transposition filmique à l'époque même du tournage. Un des exemples les plus pertinents *dans les limites de ses ambitions,* est *La Curée*, de Roger Vadim (1957), « inspiré », dit le générique, du roman d'Émile Zola, avec des dialogues de Jean Cau et une photographie de Claude Renoir, Jane Fonda en Renée, Michel Piccoli en Saccard, et Peter Mc Enery en Maxime. Le film ne justifie guère que ses producteurs aient conservé le titre de Zola : non pas seulement parce que l'histoire se déroule en 1966, mais aussi parce que la thématique économique et sociale originelle (les grands travaux de Paris, la spéculation immobilière, la « curée » des profits, les oiseaux de proie, la corruption politique) a presque entièrement disparu, et enfin parce que le caractère de Saccard se réduit à un simple machiavélisme conjugal et que Renée, à la fin de son aventure amoureuse, au lieu de mourir de désespoir et de honte, est en partance pour l'hôpital psychiatrique. La scénographie sociale a perdu sa vigueur satirique et symbolique au profit du squelette d'une comédie érotique qui finit par tourner mal. Cependant, à la différence de reconstitutions historiques et dramatiques aussi factices que « fidèles », Roger Vadim a réalisé un film moins insoucieux de sa source qu'il ne paraît : son esthétisme décadent, néo-modern style, ses jeux de costumes, de canapés, de miroirs, de luxuriances végétales, de rituels mondains, sa complaisance pour les abandons érotiques, le puritanisme du châtiment final de la jeune femme folle de son corps, tout cela traduit en images « déjantées », non pas littéralement, mais dans le langage des années 1960 et avec un raffinement assez approprié, les mondanités équivoques mises en scène par Zola pour l'époque de la décadence impériale. Tandis que celui-ci entendait montrer dans sa « Phèdre » moderne, l'alliance organique de « l'or » et de « la chair », Vadim s'en tient à la chair, retenant l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte plus que celle de Renée et de Maxime. Mais avec la même prudence que celle de Zola, il prend garde à « gazer » le spectacle du plaisir achevé des corps. Les années yé-yé restaient pudiques, même sous la caméra de l'auteur de *Et Dieu créa la femme* : c'est au moins une fidélité adaptatrice qui n'est plus de mise aujourd'hui…

Il existe ainsi deux types d'adaptation, au moins pour ce qui concerne la fonction « monstrative » de la plupart des films. Le premier est l'adaptation reconstitutive, fidèle au moins en ce qu'elle conserve la société, le lieu et l'époque du roman, et tente d'en restituer les caractéristiques matérielles et les codes de communication, de manière aussi bien documentée que possible. Même lorsque la reconstitution est maladroite, ou stéréotypée, biaisée par les idées reçues et les clichés, le spectateur reconnaît, croit reconnaître, imagine, ou apprend ce que fut le passé d'une population – la cour de Henri II, le Paris de la Restauration, l'Italie de 1860, les cheminots de 1880. Le second type est l'adaptation décalée, modernisée, transposée dans le temps présent du film – où les automobiles ont remplacé les fiacres, et la minijupe la crinoline. Ici, pour peu que le spectateur se retrouve en familiarité avec les grandes lignes d'intrigue du roman lu, avec les silhouettes, et parfois les noms de ses figures dominantes, il prend conscience de l'intemporalité et de la ductilité de l'œuvre-fondement, du pouvoir qui lui a été donné de se transformer, d'un *avatar* à l'autre, sans perdre son essence, sa *valeur* défiant le temps. Nous parlons bien entendu des grandes œuvres.

La mise en scène d'une adaptation filmique balance forcément entre plusieurs exigences. Ou bien trouver dans l'œuvre initiale un schéma de scénario narratif aisément transportable à l'écran, avec l'avantage supplémentaire de la célébrité acquise par le titre : exigence minimale dont le cinéma français moyen a fourni de nombreux exemples. Ou bien servir l'œuvre, afin de la révéler dans tous ses sens et toutes ses formes, donner au spectateur le désir de la lire ou de la relire toutes affaires cessantes : haute exigence, mais où le résultat n'est pas toujours à la mesure du projet. Ou bien, tout court, *faire un film*. Prendre dans le monde du roman les matériaux propres à construire un autre *monde possible*, lointainement apparenté, éventuellement méconnaissable, mais séduisant en soi, sans retour nécessaire à la source : exigence de liberté. Lisant *La Curée*, Vadim n'y recueille qu'un canevas propre à satisfaire son adoration de Vénus et de ses voiles transparents, son goût du cinéma-design et sa clinique de charme du désir, de l'étourderie, de la veulerie, du cynisme… L'homonymie du titre et des personnages est un clin d'œil, une pirouette supplémentaire. Il prend dans le trésor découvert ce qui lui convient, et le réajuste à sa fantaisie présente. C'est l'adaptation-rapine. Mais il réalise un film qui compte dans l'histoire du cinéma français – dans toute la mesure où certains numéros de *Vogue* ont compté dans l'histoire de la presse, de la mode et des arts décoratifs. Ce n'est pas rien.

Les impératifs catégoriques

Quelques cinéastes sont moins désinvoltes. Et tellement scrupuleux qu'ils refusent le principe même de l'adaptation d'un chef-d'œuvre et se tournent plus volontiers vers un objet romanesque mineur et peu embarrassant, une œuvre oubliée, quand ils n'inventent pas leur propre scénario. « Je n'ai pas envie d'adapter ce qui est génial, dit Éric Rohmer. *L'Astrée*, ce n'est pas très beau, mais ce n'est pas génial. Dans Balzac, il y a déjà de la mise en scène. On la suit ou on fait autre chose […] Chez Balzac, il y a tellement de considérations sur la pensée des personnages, ou de l'auteur lui-même sur la société, l'histoire, l'époque… C'est assez inadaptable. Ou on ne peut en transmettre qu'une partie. Je crois qu'en adaptant Balzac, on ne lui apporte rien. On ne fait que retrancher. Alors que je vois ce qu'on peut apporter à Honoré d'Urfé en filmant *L'Astrée*. On peut rendre attirante une histoire devenue ennuyeuse à lire […]. Mais je ne me vois pas me confronter à Balzac, Dostoïevski, ça me semblerait même un peu naïf[1]. » Le raisonnement est radical : ou bien le scénariste suivra la « mise en scène » du romancier, et il passera à côté des « considérations essentielles » ; ou bien il se résoudra à tourner le dos aux maîtres du roman.

Or ce scrupule, s'il était respecté à la lettre, reviendrait à tracer une croix sur la totalité des films, français et étrangers, qui ont cherché justification et succès dans l'adaptation d'une œuvre du grand répertoire romanesque.

Que faut-il penser de ce « jansénisme » ? Il semble reposer sur un sentiment d'infériorité du cinéma à l'égard d'un mode de sollicitation de l'imagination et du plaisir esthétique qui a tout inventé avant lui, à la fois pour l'expression de « la pensée » et pour la manière de raconter et de montrer. Il affirme que s'en détourner est pour le cinéaste le moyen de « faire autre chose », c'est-à-dire d'échapper aux contraintes d'un modèle imposé ; de se déprendre aussi de toute timidité à l'égard de ce grand aîné qui possède le privilège de ce que Rohmer désigne de ce mot vague, la « pensée », et que précise André Malraux : « la possibilité de passer *à l'intérieur* des personnages[2] ».

Malraux réduit cependant tout aussitôt la largeur du fossé, en ajoutant : « Une psychologie dramatique […] où les secrets sont suggérés soit par les actes, soit par les demi-aveux […] n'est peut-être ni moins puissante artistiquement, ni moins révélatrice que l'analyse […] La part de mystère de tout personnage non élucidée, si elle est exprimée, comme elle peut l'être à l'écran, par le mystère du visage humain, concourt peut-être à donner à une œuvre ce son de question posée à Dieu sur la vie… »

Et c'est bien à la lumière de ces réflexions que l'on peut tenter d'élargir et d'approfondir le problème de

1. Éric Rohmer, « Pourquoi je n'adapte pas Balzac », extrait d'une interview aux *Inrockuptibles*, septembre 2007, cité dans *Le Courrier balzacien*, numéro spécial, « Balzac. *Histoire des Treize* », n°s 7-8-9, 2009.
2. André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

l'adaptation. Ne pas l'écarter d'emblée comme une équivalence impossible avec la réserve infinie des trésors du roman. Ne pas non plus assigner au cinéma d'adaptation des fins combinées d'art et d'audience inaccessibles au commun des scénaristes et des réalisateurs[1]. D'autant que « par ailleurs, le cinéma est une industrie[2] ». Où peut se situer l'aspiration exigeante, mais conciliante, conjoignant la recherche de « l'art » et les contraintes de « l'industrie » ? Quelques adaptations françaises – assez rares – fournissent des éléments de réponse. Beaucoup, au contraire, n'ont pas réussi à approcher le niveau de leur modèle. Celles-ci n'en sont pas moins instructives pour tenter de repérer les facteurs sensibles de toute adaptation : ceux qui peuvent conduire à la réussite ou à l'échec, selon que leur importance a été bien prise en compte, ou bien est restée inaperçue ou traitée à contre-sens.

Retenons-en cinq principaux, en lesquels se décline une juste compréhension de l'œuvre romanesque de référence, préalable à l'écriture scénarique : le calcul du découpage initial, l'exacte perception de l'ordre du temps et des variations de la durée, l'intelligence de la « psychologie dramatique », la connaissance de la scène historique et sociale, la relativisation du *credo* réaliste. Logique des actions, temps, êtres, espace, imaginaire. Que l'un de ces facteurs manque, et le film s'aplatit. Tous ensemble ils font la différence entre la transcription stéréotypée et l'éminente singularité d'un savoir, d'une vision et d'un style.

La logique narrative

Pour simplifier : il existe deux sortes de romans. La première est celle des romans construits selon le modèle aristotélicien du *drama*, c'est-à-dire sur la succession de trois macro-séquences réunies par une relation de causalité : une situation initiale, une crise qui en compromet ou en détruit l'équilibre, et une situation finale, résultat et transformation des deux phases précédentes – fin heureuse ou malheureuse. À partir de là, tout le modèle peut se compliquer et se démultiplier à l'envi, pourvu que la courbe générative profonde soit sauvegardée. Ceci est vrai de *Germinal* comme de *La Princesse de Clèves*, de *Manon Lescaut* comme de *La Symphonie pastorale*. La seconde sorte est celle des romans qui refusent cet héritage, brisent la chaîne des causes et des conséquences, aplanissent la courbe, cessent de « raconter », substituent la discontinuité à la continuité narrative, se libèrent de la fiction, et privilégient la discordance chroniqueuse ou exploratoire et l'indécidabilité de la logique et du sens : « modernisme » et « postmodernisme ». Dans la première, le « découpage » se laisse lire, plus ou moins aisément, souvent dans l'affichage numérique de ses parties et de ses chapitres et dans les signes démarcatifs de ses épisodes. Dans la seconde, les frontières sont inexistantes ou dissimulées.

Le cinéma se tient généralement à l'écart de cette dernière, sinon pour des essais expérimentaux. Par le fait, la notion d'*adaptation* recouvre, dans l'extrême majorité des films qui se présentent comme tels, la première catégorie. Mais c'est alors que les pièges se tendent. Rien n'est plus complexe, plus dynamique, plus « tridimensionnel » que le découpage d'un « roman d'auteur ». Rien n'est plus attentif, comme nous l'avons déjà vu à propos de *La Princesse de Clèves*, au jeu des causes et des conséquences, aux corrélations internes, aux relations mutuelles des personnages et des situations, à tous les rouages du développement narratif. Tout cela est perceptible notamment dans les conditions optimales qu'offre la *relecture*, les reprises de pages lues, le parcours en tous sens. Or d'un côté les conditions de la réalisation et de la réception d'un film favorisent la vectorisation à sens unique du début vers la fin, et interdisent le retour en arrière et l'arrêt sur image, du moins en salle publique. De l'autre, paradoxalement, plus les structures superficielles de la composition romanesque sont repérables au premier coup d'œil, plus la tâche de l'adaptateur est difficile, car elles dissimulent les forces souterraines en jeu. Le scrupule de fidélité de Claude Chabrol dans son *Madame Bovary* (1991) l'a conduit à charger à l'excès le char du découpage. Les épisodes sont taillés sans grand souci du développement des motivations, des progressions, des transitions. Cela n'empêche pas la suppression de moments essentiels, ni les déplacements de répliques, meurtriers pour le

1. André Malraux, encore : Le cinéma « a perfectionné son éclairage et son récit, sa technique : mais dans l'ordre de l'art... » (*op. cit.*, p. 62).
2. *Ibid.*, p. 77.

sens : ainsi la phrase apaisée et pathétique de Charles Bovary, « C'est la faute de la fatalité ». La fatalité, par le fait, n'est nulle part présente.

Cette sorte de risque est particulièrement nette pour de nombreux films tirés de l'œuvre de Zola : *Thérèse Raquin*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *L'Assommoir* (cinq adaptations), *Nana* (sept adaptations), *Germinal* (quatre adaptations), *La Terre*, *La Bête humaine*, *L'Argent*… C'est que Zola paraît à première vue avoir mâché le travail des scénaristes. Ses plans détaillés sont écrits comme des scénarios prêts-à-filmer, entrelaçant les séquences d'action, les tableaux descriptifs, les scènes dialoguées, les déplacements d'individus ou de groupes, saisis sous tous les angles et à toutes les allures, les correspondances visuelles, les apparentements et les contrastes de personnages, etc., – toute la préhistoire du récit filmique. Seulement voilà : le film retient la technique, et ne s'attache pas suffisamment à la substance, parce qu'il n'en a pas le temps, peut-être, et surtout parce que ses auteurs, captifs des idées reçues sur « le naturalisme » et « l'absence de style » de Zola, ne vont pas aux structures profondes de l'œuvre, qui plongent dans les dessous d'un reportage ou d'une fable de surface pour y engendrer les proportions et les mesures, la pluralité des sens et l'élan des rythmes, et même la valeur symbolique des nombres, treize chapitres pour *L'Assommoir*, sept pour *Germinal*. Malgré les scrupules de rendu et l'élégance de René Clément, *Gervaise* reste un album de tableaux illustratifs, plus proche des gravures ponctuant l'édition Marpon-Flammarion de *L'Assommoir*, que de la sombre marche au supplice de l'héroïne.

Le temps

Le travail du temps n'est au fond qu'un aspect du découpage. Le romancier et le cinéaste s'efforcent tous les deux de créer une chronologie, de varier des durées, de jouer des accélérations et des ralentissements, des résumés, des pauses et des ellipses, des étalements dans le présent et des retours dans le passé, de distribuer les moments dans les lieux et les lieux dans le temps. Cet exercice, qui est déjà difficile à l'intérieur des limites extensives du livre, le devient bien davantage à l'intérieur du rigoureux minutage d'un film. On se tirera plus facilement d'affaire à partir d'une histoire en grande part intimiste comme celle de *Thérèse Raquin* qu'à partir d'un drame à la fois historique, social et passionnel comme celui de *La Chartreuse de Parme*.

Le problème du cinéma, c'est qu'il n'a pas le temps. Chaque séquence doit être montrée en temps réel. Au contraire, le roman a le temps : il lui suffit d'un mot, d'un temps verbal, pour étirer l'événement et son vécu dans la durée, pour superposer le travail de la mémoire à celui du présent, pour ajouter les jours aux jours dans la répétition ou la variation des conduites. Le film d'adaptation français est à l'aise dans la distribution des moments forts du récit. Il coupe, il recoud de telle manière que l'histoire empruntée se reboucle en une heure et demie ou deux heures, tout en donnant l'impression, par l'enchaînement des séquences, des ellipses et des fondus, d'un laps de temps étendu et bien encadré. Cela marche assez bien avec les adaptations de Simenon, dont les récits d'enquêtes sont dessinés à traits nets et économes, et localisés de manière univoque dans le temps et dans l'espace. Mais l'étalement dans une durée indéfinie, tel qu'il est vécu par un personnage comme Gervaise, digérée-digérante dans les linges de sa pratique, enlisée dans le ballet de ses routines quotidiennes, l'usure de son respect de soi, le poids de ses misères, son attente récurrente d'un « trou » pour y dormir et y oublier enfin ? Et comment rendre palpable au cinéma la dyschronie de *Germinal* entre le temps professionnel, social, institutionnel, historique, le temps individuel, privé, subjectif, et le temps naturel, celui de la périodicité des saisons, indifférentes aux douleurs humaines ?

« Pour moi, écrit saint Augustin dans ses *Confessions*, le temps n'est qu'une distension. Mais une distension de quoi, je ne sais au juste, probablement de l'âme elle-même. » Et encore : « Ce n'est pas user de termes propres que de dire : Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir. Peut-être dirait-on plus justement : Il y a trois temps, le temps du passé, le présent du présent, le présent du futur. Car ces trois temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente[1]. » Saint Augustin avant Proust, Bergson, Bache-

1. Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chap. 14 à 26.

lard, Sartre… Cette « distension », cette progressivité dans le continu, cette lente absorption du sujet par les choses (Florent immergé et nauséeux dans le ventre des Halles, Serge Mouret renaissant à la vie dans les moiteurs du Paradou) ou par la névrose (Renée devant les images désastreuses de sa vie), même si elles sont couplées avec le mouvement dynamique de la narration, rendent l'adaptation filmique hasardeuse, du moins pour le tempérament ou les habitudes des cinéastes français. Pour y réussir, il faudrait que les scénaristes prennent la mesure exacte de ce qu'est la *refiguration* romanesque du temps[1] : un temps subjectivé, parce qu'il n'est pas d'autre expérience du temps que dans ce que Saint Augustin appelle « l'âme elle-même », et que nous pouvons appeler la conscience ; un temps historisé par tous les indices du texte romanesque ; enfin un temps poétisé, parce que par-delà l'existence et l'histoire individuelles on entrevoit toujours le flux et le reflux des puissances immémoriales, naturelles et sociales, qui rythment la vie de l'humanité, bien loin en arrière de la conscience. L'attente sans terme des soldats de la « drôle de guerre », dans *Un balcon en forêt*, de Julien Gracq (1958) se fond dans la durée sans début ni fin de la forêt ardennaise, jusqu'au moment où tout bascule dans l'urgence d'un combat rapidement abrégé par la mort.

« La psychologie dramatique » (Malraux)

« Ma vie, a écrit Aragon, n'est pas à l'échelle d'un article […]. Ma vie n'est pas à la dimension d'une page. » Il en va de même d'un personnage de Stendhal, de Flaubert, de Tolstoï, de Bernanos ou de Giono. La vie de Julien Sorel, de Fabrice del Dongo, d'Emma Bovary, n'est même pas à l'échelle de la totalité des mots qui la racontent. Elle s'éclaire ou s'obscurcit de tout le non-dit du roman, de ses phrasés, de ses accents, de ses silences, de ses accords, les uns harmoniques (Emma après l'amour), les autres aussi faux que cocasses (Emma étourdie par les deux éloquences apparentées de Rodolphe et du conseiller de préfecture…). C'est la chimie et l'harmonie d'un grand style de roman. Bien souvent l'image filmique s'y brise.

La version Autant-Lara du *Rouge et le Noir* a retenu dans son découpage une scène qui est à elle seule un petit roman, ou une nouvelle, et qui occupe une page d'une rarissime tension mentale, émotive, temporelle : la scène au cours de laquelle Julien Sorel saisit et retient la main de Madame de Rénal. Or la séquence filmée peut se résumer à cette seule phrase : « Il prend la main, et la garde. » Encore dénature-t-elle le roman puisque le scénariste, confondant Stendhal avec les spécialistes du vaudeville, a cru bon d'ajouter à la scène, qui dans le roman ne réunit que Madame de Rénal, son amie Madame Derville et Julien, le personnage du mari, Monsieur de Rénal… La séquence, qui occupe chez Stendhal toute la durée d'une soirée d'été, est expédiée en quelques dizaines de secondes. Rien ne passe des complicités de la nuit, de la chaleur, des nuages, des langueurs de la conversation, de « l'altération » des voix, de la violence intérieure de Julien : « L'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même. » Cet « affreux supplice », ce jeu suicidaire à quitte ou double, cette inversion du « devoir » en un coup de tête sauvage et irréversible, cette ultime « inondation de bonheur » étaient-ils transmissibles au cinéma ? Peut-être pas. Le cinéma a su tout au plus saisir cet avant-dernier paragraphe, en gros plan sur les deux mains, parce que c'est la seule mention gestuelle du texte : « Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Madame de Rénal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort, mais enfin cette main lui resta. » Bien entendu, « la froideur glaciale », et la note souverainement subtile du pronom indéfini, « on », ne peuvent qu'échapper à l'image. Mais le plus grave est que la situation tout entière, et le destin même de ces deux êtres, basculant sous « ce ciel chargé de gros nuages », s'est évanoui dans l'« adaptation ». Et le roman avec eux.

Emma Bovary n'est pas mieux servie dans le film de Claude Chabrol. Et pas davantage les autres premiers rôles. Emma, jouée sans feu intérieur, paraît une cervelle légère, étourdie, sans passé, privée de la sensualité à fleur d'épiderme de l'héroïne de Flaubert. Charles, au filet de voix trop mince, est un personnage sans épaisseur, sans variation, nul. Les éclats de voix faubouriens,

1. Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985.

vulgaires, annihilent la pomposité pédante de Homais. Erreurs de *casting*, mais surtout asservissement des acteurs à la recherche alternée du burlesque et du mélodrame. À l'attente du public, ou de l'industrie culturelle…

L'ambition, la hardiesse et la maîtrise professionnelle de Claude Autant-Lara, Delannoy, Claude Chabrol, le talent et la beauté de Gérard Philipe, Jean Marais, Marina Vlady, Isabelle Huppert, n'ont pas suffi. Faute, sans doute, pour chacun des scénaristes, réalisateurs, acteurs, d'avoir lu et relu le roman dont ils avaient la charge ; d'avoir assez étudié, non seulement la logique, la chronologie et la décoration des séquences, mais aussi les vibrations intimes des « âmes » en présence. Et pour cela, d'avoir mesuré au plus juste la part de chacun des instruments de choix dont dispose le romancier pour faire partager par le lecteur le monde de pensées, d'émotions, de rêves et d'illusions qui peuple l'existence singulière d'un personnage de fiction : ses paroles, prononcées dans le cours d'un dialogue ou d'une conversation à plusieurs voix ; l'analyse des contenus et des formes de sa vie intérieure, assumée directement par le romancier ; son monologue intérieur muet révélé par l'artifice du style indirect libre ; les informations prises en charge par un interlocuteur, en présence ou hors de la présence de l'intéressé ; et bien entendu les actes, les attitudes, les gestes, les mimiques, bref tous les signes corporels muets par lesquels s'extériorisent un état ou une réaction psychiques[1].

De tout cela, le cinéma ne peut user avec une entière liberté. Il n'est pas vraiment à l'aise pour faire passer à l'image un échange de longs discours, même vivifiés par la passion, amoureuse ou politique. Jacques Rivette, en dépit de son exploration intelligente des caractères dessinés par Balzac, a dû couper ou condenser de manière draconienne les longs entretiens d'Armand de Montriveau et d'Antoinette de Langeais, dans le boudoir de la duchesse, ainsi que les conversations mondaines de la société du faubourg Saint-Germain, aux dépens d'une « révélation », au sens photographique du terme, de ce nœud de désirs, d'inhibitions, d'élans, d'interdits, de préjugés, d'erreurs de calcul, qui finit par fermer la porte du bonheur et ouvrir toute grande celle de la tragédie. Et lorsque pour suppléer à la castration des dialogues du roman ou à leur réécriture désaccentuée ou accentuée à contre-sens, on se résout à faire entendre en voix extérieure la parole du narrateur, comme dans l'adaptation de *Madame Bovary* déjà évoquée, le contraste de ce ton avec la parole du dialoguiste devient navrant.

D'autres cinéastes, cependant, réussissent l'exercice, qui implique la recherche d'une exacte adéquation entre le traitement de la prise de vues et celui de la prise de texte. Robert Bresson, dans *Le Journal d'un curé de campagne* (1950), a ainsi bénéficié de la décision initiale de Georges Bernanos, qui a écrit un roman tout en paroles, alternant celles, muettes et écrites du diariste et celles des dialogues extérieurs, retranscrites dans le journal intime. Certes, on n'entend pas la totalité du texte romanesque, mais au moins tout ce que l'on entend est passé par le langage direct et intérieur du principal protagoniste, et par le langage oblique de sa mémoire ; à quoi s'ajoutent, sur l'écran, quelques-unes des pages manuscrites du journal, filmées d'une phase à l'autre de l'histoire du curé d'Ambricourt. Les images n'en prennent que plus de vérité et de force expressive, en particulier les plans serrés sur le visage du prêtre, dont chaque regard, chaque pli des lèvres, chaque inclinaison, s'accorde au plus près avec les mots du journal qui retracent les devoirs, les peines, les volontés, les désespérances, les inflexibilités et pour finir l'agonie d'un être fragilisé par sa mission, fortifié par sa foi et porté jusqu'au bout de sa Passion. L'architecture du scénario, l'agencement des séquences, le calcul des correspondances entre le texte parlé et la construction de l'image sont à la mesure de l'enjeu : passer derrière un visage et un habit pour sonder les secrets d'une vie exceptionnelle, avec la même clairvoyance que celle du roman dont est issu le film, comme par nécessité.

L'espace

Qu'il s'agisse de la série des épisodes, unis ou non par une logique causale, de la temporalité, objective, ou vécue, ou des aléas de la vie intérieure, l'adaptateur doit satisfaire à deux exigences tendanciellement contradictoires : ne rien manquer, à l'image, des détails romanesques qui ont inscrit les personnages dans leur envi-

1. Osera-t-on dire aussi que peut-être les scénaristes et les dialoguistes français – surtout ceux de l'après-guerre – sont trop « réalistes », trop « théâtreux », pas assez romantiques, pas assez fous… pas assez au diapason des grands *fous* du roman, Balzac, Hugo, Stendhal, Zola, et quelques autres ?

ronnement matériel, mais ne pas se laisser écraser par le poids de cette matérialité romanesque. Faire reconnaître ou imaginer des lieux et leurs traits de spatialité : lieux clos ou ouverts, urbains ou ruraux, privés ou institutionnels, vastes ou exigus, obscurs ou éclairés, professionnels ou privés, profanes ou sacrés, rassurants ou inquiétants, euphoriques ou dysphoriques, familiers ou fantastiques, etc. Le monde selon *Harry Potter* n'est pas le monde selon *La Guerre des boutons*, le décor de *Quai des brumes* a peu à voir avec celui des *Liaisons dangereuses*…

Le roman adapté apporte avec lui son propre « système des objets[1] », système de signes, qui dénote par lui-même une époque, un caractère, un sexe, un âge, un état de ressources, des habitudes, des goûts, des choix d'ameublement et de décor, un mode de vie, un jeu d'habitudes, de règles et de conventions, un drame ouvert ou caché, une scène privée et une scène sociale[2]… Les lieux et les objets (y compris les costumes) parlent. Ils ont parlé une première fois dans le roman : il appartient au scénariste, au décorateur, à l'éclairagiste, de les faire parler dans le film avec un égal degré de présence et de justesse. On peut observer sur ce plan, d'une adaptation à une autre, de grandes différences de parti pris… et de maîtrise dans la création d'un espace filmique accordé à l'espace romanesque. Là aussi, c'est affaire de moyens, affaire de savoir et affaire de talent.

L'effet de milieu et l'effet d'époque sont difficiles à manier. Deux photographies dans leur cadre et une porcelaine kitsch sur un guéridon, apparaissant en plan de coupe et en contrepoint sur la séquence des *Gens de Dublin* où les convives écoutent une des jeunes filles de la société chanter une vieille chanson irlandaise, ajoutent soudain un intense pouvoir d'évocation et d'émotion à la scène entière : ils sont la trace, modeste et obstinément présente, des « morts », et d'une époque morte elle aussi, ces « morts » qui donnent son sous-titre, *The Dead*, aux *Gens de Dublin*. Le décor délabré du presbytère, dans le film de Robert Bresson, dit tout, avec sobriété, sur le désert d'indifférence qui entoure le prêtre, dont le journal, cependant, reste muet sur cette pauvreté matérielle. Et l'on se rappelle à quelle rigoureuse sélection des détails se sont livrés Stanley Kubrick et son chef décorateur, en s'aidant du regard des peintres, Constable, Gainsborough, Hogarth, pour recréer sans fautes de connaissance ni de goût des intérieurs anglais du XVIIIe siècle, dans *Barry Lindon* (1975). Le contraste est frappant avec des adaptations de grands romans classiques, romantiques, ou « naturalistes », où les reconstructions stéréotypées ne parviennent pas à dire pleinement, dans le langage des choses, les manières et les valeurs d'un temps et d'un monde.

Au-delà du credo réaliste

Le cinéma, comme le roman, propose et conjoint ainsi plusieurs modes d'émergence d'une vérité et d'un sens : une histoire, un ordre du temps, un vécu intime des agents et des patients de l'événement, un espace matériel et socialisé avec son propre réseau de surdéterminations. Projection du texte sur l'image mobile, il est censé respecter lui aussi la règle de vérité, ou du moins de vraisemblance, toujours présente, si peu que ce soit, dans toute représentation. Mais il n'est asservi pas plus que le roman à la banale photographie d'un monde réel. De toute manière, lorsque ce réel a été en quelque manière façonné, marqué par le cerveau et la main de l'être humain, celui-ci y a laissé une trace des devoirs, des croyances, des rêves, et des mythes dont sa raison et son imaginaire sont porteurs, hérités du groupe, de la classe, du peuple, de l'histoire. Il faut plus qu'une photographie, si parlante soit-elle, pour donner cette vérité.

Tous les grands romans sont nourris de cette duplicité : l'attache à un réel identifiable, et le débordement, le dépassement de ce réel par un entour qui lui impose ses propres figures et ses propres sens, ou ses propres nébuleuses de sens. Ses propres énergies. La formule répandue du « romancier témoin de son temps » est à la fois insuffisante et juste : insuffisante parce qu'elle ne rend compte que de l'observation documentaire des réalités directement visibles, juste si elle métamorphose le document, si elle atteste la vision singulière d'un grand intuitif et d'un grand « inventif », son aptitude à faire briller les éclats de bonheur ou au contraire à plonger dans les profondeurs obscures des passions qui régissent le corps et le peuple, sa conscience du chaos des conduites individuelles et collectives, des rêves et des mythes qui

1. Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
2. À ce sujet, voir les ouvrages d'Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne* et *Les rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1973-1974.

les régissent, ou tout simplement son intuition des liens qui unissent un moment d'une vie et le hasard d'un passage auprès d'un arbre, d'une pierre, ou d'un monument…

Il ne peut que rarement en être exactement de même pour les adaptations de ces œuvres qui doivent leur grandeur à l'union de la vérité du témoignage et de « la vérité de l'art », selon l'expression proustienne. Car le film présente deux difficultés particulières. Il lui faut d'une part chercher par un travail d'histoire et d'archives l'authenticité d'un temps que ses auteurs n'ont pas vécu – sauf à transporter la carcasse narrative du roman dans le présent de la réalisation, et à se débarrasser ainsi des contraintes de la couleur historique et locale, ou encore à tricher délibérément avec la vérité originelle des protagonistes et à substituer un genre romanesque à un autre : par exemple à transformer *La Chartreuse de Parme* en un roman d'Alexandre Dumas. D'autre part, pénétrer l'invisible, l'impalpable, les accords muets aussi de cette écriture que l'on va tenter de traduire en ce qui est le plus immédiatement regardable et écoutable : des images, des bruits, du dialogue, éventuellement une parole extérieure, plaquée sur l'image – éventuellement aussi une musique de soulignement et de redondance… Donner une autre vie aux *figures* porteuses d'un rêve de lecteur, sans les défigurer, sans en faire des *figurant*s, des allégories sans mystère. Faire sien organiquement, cérébralement et viscéralement, l'espace de vie, de sensations, d'émotions, de présences, de liaisons et de déliaisons, ouvert par le roman.

Les classiques appelaient cela le « je ne sais quoi », faute de pouvoir définir ce dont ils ressentaient l'existence dans les fictions les plus rares de la littérature, mais aussi dans les plus sublimes œuvres de la peinture – dont les plans les plus réussis d'un film sont parfois si proches. Les critiques modernes ne sont guère plus à l'aise pour atteindre cet inexprimable, pour en cerner la nature et les composantes. Mais on peut au moins les suivre dans leurs approximations et dans les performances auxquelles elles s'appliquent – et lorsqu'on est cinéaste, méditer longuement avant d'écrire le premier mot du scénario. « Voir son sujet », dit Flaubert, avant de compléter sa définition du style : « Une manière absolue de voir les choses ». C'est-à-dire leur conférer non une beauté conforme aux goûts hérités ou aux attentes du public, mais une « poétique insciente », une poésie consubstantielle, née de leur propre matière, même si celle-ci est « triviale », comme l'arrivée des Bovary à l'auberge de Yonville : « Je n'ai jamais de ma vie rien écrit de plus difficile que ce que je fais à présent, du dialogue trivial ! […] J'ai à poser à la fois dans la même conversation cinq ou six personnages (qui parlent), plusieurs autres (dont on parle), le lieu où l'on est, tout le pays, en faisant des descriptions physiques de gens et d'objets, et à montrer au milieu de tout cela un monsieur et une dame qui commencent (par une sympathie de goûts) à s'éprendre un peu l'un de l'autre […] Il me faut faire parler en style écrit des gens du dernier commun. » Ce n'est pas transformer en bergers de pastorale une fille de paysan passée par le couvent et mal mariée à un officier de santé, un clerc de notaire et un pharmacien cuistre, au fond de la campagne normande. Mais ce n'est pas non plus leur prêter des silhouettes grotesques ou pitoyables. Tout est convenu dans cette scène de *Madame Bovary*, sauf ses « illuminations » : le corps et les postures d'une femme dont la séduction physique, naturelle et immédiate, n'a rien de « commun » ; le plan sur le pied de Léon qui va se porter, comme inconsciemment, sur « un des barreaux de la chaise » où Madame Bovary est assise – un premier attouchement ; l'éclair de « flamme » – le mot est dans le texte – qui, de la cheminée, illumine, dénude et *poétise* Emma, transperçant du même coup la trivialité et la convention. Sans parler des valeurs assignées à l'auberge, à la rencontre de hasard, à la convivialité immédiate, au rituel du dîner de bienvenue, au partage des mêmes normes de bienséance, à l'ironie diffuse, discrète, qui entoure cette ordonnance de *la vie*, dictée par ce que Goffman dénomme « le gouvernement des manières ». Sans parler aussi de la durée du rite social, propice à la conversation, à la réduction des distances, aux regards déjà gourmands du jeune Léon sur le corps de la jeune femme, à la silencieuse attirance mutuelle, déjà ancrée et déjà clandestine. Tout fait sens, sourire, réflexion, poésie, désir de relire encore une fois– comme on réécoute un thème mélodique. Tout cela est de Flaubert, est Flaubert tout court. Quel cinéaste se risquera à le prendre pour partenaire ? C'est sans aucun doute un jeu infernal : on l'a bien vu[1].

On l'a bien vu aussi avec ce qu'est devenu au cinéma le concert de passades amoureuses, de clandestinité

1. De *Madame Bovary*, 18 adaptations filmiques, dans 11 pays. Aucune n'a franchi la frontière de la postérité.

hasardeuse, d'intrigues de cour, de politique irréfléchie, de folles imprudences, de décisions à l'étourdie, de passion libératrice avant de devenir fatale, dont Fabrice del Dongo est le soliste. Le voilà sur l'écran, galopant comme Fanfan la Tulipe, entouré d'une distribution et d'un chœur vidés des trois quarts de leurs effectifs et évoluant dans des décors et des costumes dont l'italianité semble parfois sortie des scènes du boulevard du Crime ou des magasins de costumes de l'Opéra-Comique.

Avec le rêve, le mythe, *La Bête humaine* se laisse revoir avec plaisir. Mais le film ne parvient vraiment à égaler Zola, à dialoguer avec ses intuitions, avec les enjeux et les jeux du roman que lors des minutes où Renoir cadre le surgissement des rails à l'avant de la locomotive, recrée la ruée et le halètement de la machine, noie l'écran dans la fumée, la vapeur et la noirceur. Pour le reste, le film roule à la cadence d'un fait divers bien raconté, mais marginalisé par rapport à l'univers névrotique, chaotique, fatalitaire du roman. La dernière adaptation de *Germinal* est un exercice bien intentionné, probe[1], souvent artiste, de création décorative et de figuration. Mais d'élan épique, d'effroi et de pitié mêlés, de sauvagerie symphonique dans la marche combinée des souffrances, des colères et des désespoirs, d'alliances symboliques entre le noir du charbon et de la nuit, la blancheur de la neige et le rouge du sang, point. Les condensés stéréotypiques des dialogues, les fausses notes des jurons appuyés et des clameurs collectives coupent court à toute éloquence sentie et communicative, à toute empathie du spectateur. Rien de la compassion romantique, ni non plus de la distanciation brechtienne. Le film reconstitue, allusivement malgré sa longueur, le travail des mines et ouvre un aperçu sur la naissance du mouvement ouvrier, avec tous les effets attendus de misère domestique, d'anxiété, de mobilisation populaire, de gros plans sur les visages charbonneux et les cadavres de noyés, de plans d'ensemble sur les défilés prolétariens. En cela, il est fidèle à un certain discours sur le prétendu misérabilisme « naturaliste ». Mais quel que soit le talent des acteurs, on a peine à distinguer derrière eux cette autre dimension de l'imaginaire zolien qui lui fait éclairer en profondeur le récit du drame social contemporain par les trois reflets maléfiques du charbon, de la neige et du sang, et par le halo des plus anciens récits du légendaire universel : Thésée défiant le Minotaure, saint Étienne lapidé par les siens, Orphée remonté seul des Enfers… Tout ce tremblement symbolique et mythique sur la terre et dans l'air qui entoure les personnages. Cette route qui semble « charrier du sang », « cette débandade enragée à travers les fosses », cette « vision rouge de la révolution qui les emporterait tous, fatalement, par une soirée sanglante de cette fin de siècle »… Comment, à quel prix et sous quels risques d'échec, non pas tellement didactique, mais plutôt esthétique, porter à l'image ce récit immense et affolé où passent les hantises d'une fin de siècle ?

Faut-il donc donner raison à Éric Rohmer, se détournant des romans qui racontent trop bien et qui « pensent », tout ensemble ? Et tenir que les seules adaptations qui vaillent sont celles qui ont été « ficelées » par de bons professionnels de l'emplacement de la caméra, du cadrage de plans et du montage narratif, pour un public de masse, à partir de romans sans survie autonome, mais veillant à la limpidité du récit et alternant adroitement les stéréotypes familiers, les péripéties, les effets de suspense et de surprise, le pathos et la drôlerie ? On n'attend de celles-là aucune ambition que de plaire – et on sait que c'est en soi un art difficile –, et surtout pas celle de pousser le spectateur à remonter jusqu'à l'œuvre « adaptée ». Et il arrive même que, libéré de tout souci de rivalité, un metteur en scène fasse entendre à son public, par des récurrences de thèmes, des arrangements de composition, d'éclairages, de bruits, de montage, des types de visages et de gestes, sa propre vision des choses et son propre langage de l'image. Le cinéma d'auteur ne renvoie pas nécessairement au roman d'auteur. *Le Salaire de la peur* évoque plus immédiatement le nom de Henri-Georges Clouzot que celui de Georges Arnaud, auteur du roman duquel le film tient son contenu et son titre.

Zola, commentant une adaptation théâtrale des *Misérables* établie par Charles Hugo et Paul Meurice, et jouée à Paris en mars 1878, expose les obstacles qui se dressent devant le transport d'un « prodige » romanesque sur la scène d'un théâtre, en des termes qui ne sont pas inappropriés pour le cinéma. « Cet interminable roman, si inégal, obstrué de digressions excessives, s'ouvrant

1. Claude Berri par exemple s'est visiblement inspiré des gravures qui illustraient le livre de Louis Simonin : *La Mine et les mineurs*, Paris, 1867, une des sources du roman de Zola.

parfois sur des épisodes adorables et superbes, offre ce prodige littéraire d'être bâti dans le rêve et d'arriver à la vie par l'intensité du lyrisme [...] Et il arrive que ses personnages, inventés de toutes pièces, ont une vie à eux. On les voit, ils s'imposent, même lorsqu'on sourit de leur monstruosité. Ainsi *Les Misérables*, cette épopée si factice de notre monde moderne, sont pleins de ces figures inoubliables, des ombres auxquelles le poète a donné des corps, par un miracle de son procédé lyrique. Tout cela ne tient pas, tout cela est faux, invraisemblable, ridicule même. N'importe, le grandissement des types en augmente le relief. On en reste obsédé [...] ». Qu'en faire au théâtre ? Nous pouvons ajouter aujourd'hui : « Et au cinéma, bien sûr ». « Naturellement, continue Zola, un roman pareil n'est pas commode à transporter au théâtre. L'élément dramatique y est trop disséminé, y porte sur des vies trop longues de personnages. Les épisodes sont comme les grains d'un collier dont le fil est rompu. Il ne faut donc pas espérer trouver dans le livre un drame fortement charpenté, pivotant sur un sujet unique. Le seul parti à prendre est de se contenter de couper les épisodes célèbres, de les relier le plus adroitement possible et de les présenter au public comme une série d'images connues, que l'on sera bien aise de revoir à l'éclat de la rampe. C'est ce que l'adaptateur a compris et exécuté avec intelligence[1]. »

Tout est dit, et les nombreuses adaptations cinématographiques des *Misérables* n'ont pas pu faire autre chose. Il n'empêche que l'on est bien aise de les revoir dans l'éclat de l'écran – tout en faisant sien le dernier mot du critique : « Le grand poète est derrière ; mais on ne voit que son ombre. » Ceci posé pour éviter d'être traité de « chien de garde » de la littérature.

Le roman n'est pas écrit pour le cinéma. D'où le nœud d'ambiguïtés, de contradictions et de faux problèmes qui embarrasse la critique des adaptations. Essayons de conclure là-dessus, par trois remarques.

Disons tout d'abord que la question de l'adaptation ne se pose même pas lorsque la majorité du public ignore la présence d'un roman dans le voisinage du film. Si celui-ci lui plaît, peu lui importe sa genèse. S'il a le sentiment de la médiocrité, il reste également indifférent à la question de savoir si cette médiocrité est le fait de la maladresse d'un travail totalement autonome du scénariste et du réalisateur, ou de la faiblesse d'une source restée invisible.

Vient en second lieu la considération d'une grande ombre romanesque toujours présente, affichée dans le titre ou la publicité, ou reconnue par le spectateur cultivé malgré son effacement par le producteur. Deux cas de figure. Ou bien le film a été jugé manqué, et ce jugement a subsisté : une critique attentive portera le grief sur l'inaptitude de l'équipe de réalisation à saisir les valeurs essentielles du roman. Ou bien le film a été et est resté tenu pour une œuvre de qualité, voire pour un chef-d'œuvre : le crédit, inévitablement, se répartit sur l'intelligence et la sensibilité de la lecture initiale, et sur la maîtrise (y compris la maîtrise financière) de l'instrumentation cinématographique. Ceci n'exclut nullement la recherche d'une composition différente, en divers points, de celle du roman : suppression ou adjonction de scènes, resserrement de la durée, déplacement d'époque ou de lieu, comme nous en avons vu dans *Le Guépard*, *La Bête humaine* et *La Curée*. On emploie en musique le terme « arrangement » : le rythme ou l'orchestration peuvent être changés, pourvu qu'on reconnaisse la mélodie et, si possible, l'inspiration affective. L'arrangement filmique d'un roman d'intérêt universel vaudra d'autant plus qu'il aura su en conserver les caractères, les enjeux humains et le mouvement dramatique. *Le Diable au corps*, film de Claude Autant-Lara (1947), mérite d'être revu, comme le roman de Radiguet d'être relu, parce que, tout en modifiant sensiblement le début, la fin, certains épisodes centraux, et malgré certains remodelages destinés à resserrer et à dramatiser davantage l'historicité de l'intrigue[2], il préserve et même renforce le caractère interdit, invincible et fatal de la passion vécue par les deux jeunes gens qu'incarnent Micheline Presle et Gérard Philipe.

Enfin, il resterait à discuter l'équation radicale souvent posée : « adaptation, trahison », comparable sur un autre plan au jeu de mots italien : « traduttore, traditore ». S'y oppose, sous d'autres plumes, son rejet catégorique. Il est vrai que cet aphorisme, exprimé autrement, mais avec un sens identique, en termes d'infidélité, de défor-

1. *Le Bien public*, 1er avril 1878. *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, t. XII, 1969, pp. 147-148.
2. Par exemple le film supprime entre autres les scènes d'hôpital militaire et la permission de l'époux soldat, mais il ajoute la scène de la visite au magasin de meubles. Il allonge la soirée au restaurant et ajoute le rendez-vous manqué, et surtout il fait coïncider, en antithèse pathétique, la liesse collective du 11 novembre 1918 et le malaise mortel de la jeune femme.

mation, de détournement, de dénaturation, de vulgarisation, de transgression ou de violation, repose sur deux présupposés également discutables. Le présupposé moral – on n'a pas le droit de toucher à une œuvre du grand répertoire littéraire – ; et le présupposé hiérarchique – le cinéma, en tant que tel, est inférieur à la littérature, ne serait-ce qu'en raison de ses *impedimenta* : *budgétaires*, interdisant un traitement adéquat des scènes coûteuses, telles que dans *Madame Bovary*, la noce, le bal, l'opéra ; *matériels* : ustensiles encombrants, spécialisés, chers, en perpétuelle évolution technologique ; *humains* : la multiplicité hétérogène et fluctuante des intervenants, les brouillages induits des goûts, des idées, de la culture ou de l'inculture du scénariste et du réalisateur, ainsi que de l'image publique des acteurs ; *politiques* : une censure et une autocensure plus sourcilleuses…

À ces arguments de principe, les défenseurs de l'adaptation n'ont pas de mal à répondre qu'il existe des chefs-d'œuvre cinématographiques, issus en droite ligne de la littérature, et dont la beauté traverse les générations. Ils peuvent répondre aussi que chacun des genres, le récit verbal et le récit associant les images mobiles et les mots, a ses propres capacités et ses propres handicaps, et que les noyaux et structures fondamentaux d'une même diégèse, si complexe soit-elle, peuvent se représenter indifféremment par des suites de phrases verbales ou par des suites d'images mobiles soutenues par les trames sonores, voix, bruits et musique. De l'un à l'autre, il n'existerait pas, en théorie, de déficit d'expressivité, mais seulement des transferts de langage.

Nous avons vu ce qu'il en est dans la réalité des œuvres, et qu'il y a loin de la théorie à la pratique. Les seules adaptations qui comptent sont bien celles qui joignent une connaissance intime et profonde de toutes les *valeurs* du roman à un style tout personnel de la création cinématographique. Ce sont celles-ci, très rares, qui suffisent à invalider l'équation posée dans les lignes précédentes[1]. Les meilleures d'entre elles ont placé la barre assez haut pour que le genre, qui a connu une certaine fortune entre les deux guerres et dans les années qui ont suivi immédiatement la Seconde Guerre mondiale, ait ensuite connu le déclin, en particulier sous les coups des critiques de la Nouvelle Vague.

1. Eisenstein lui-même ne s'est jamais risqué à adapter Zola, bien que ses propres textes sur l'art du film aient souvent puisé dans l'œuvre de l'auteur des *Rougon-Macquart*.

Bibliographie

Anne-Marie BARON, *Romans français du XIXe siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008.

André BAZIN, « Pour un cinéma impur : défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, t. II, 1959.

Martine BEUGNET et Marion SCHMID, *Proust at the Movies*, Farnham (Grande-Bretagne), Ashgate, 2005.

Michel CIMENT et Jacques ZIMMER (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay-Cinéma, 1997.

Jean CLÉDER et Jean-Pierre MONTIER, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses universitaires de Rennes, 2004.

Jeanne-Marie CLERC, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan Université, 1993.

[Collectif] *Eisenstein et le mouvement de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

Mary DONALDSON-EVANS, *"Madame Bovary" at the movies*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

Serge M. EISENSTEIN, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet-Chastel, 1971.

Serge M. EISENSTEIN, *Cinématisme*, Paris, Les Presses du réel, 2009.

Alain GARCIA, *L'Adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion, 1990.

André GARDIES, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

André GAUDREAULT et François JOST, *Cinéma et récit*, Paris, Nathan, t. I, 1989 ; t. II, 1990.

Gérard GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation,* New York, Routledge, 2006.

André MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2003.

Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, t. II, 1972.

« Naturalism and Realism in Film Studies », *Excavatio*, vol. XXII, nos 1-2, Alberta, AIZEN, 2007.

Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma, genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, 1970.

Michel SERCEAU, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

Francis VANOYE, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Nathan Université, 1989.

Francis VANOYE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan Université, 1991.

Paul WARREN (dir.), *Zola et le cinéma*, Paris, Presses de l'université Laval et Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995.

Comment aborder l'adaptation ?

Les spécificités du cinéma

Simultanéité et successivité

- Roman et récit filmique sont contraints de se déployer dans la successivité
  - Selon André Gardies, « l'énoncé filmique, pour être produit, suppose trois décisions et non plus deux comme pour l'énoncé verbal »
    - 1) L'axe paradigmatique : le choix des données à retenir (telle image, tel son…)
    - 2) L'axe syntagmatique : l'ordre dans lequel sont placés les éléments
    - 3) Quels sont les éléments qui seront perçus simultanément ? Quel son sur quelle image, par exemple ?
- Le cinéma donne également la possibilité de la simultanéité
- Le cinéma permet d'associer simultanéité et successivité
- Une possibilité propre au cinéma : le feuilletage

L'image

- La lumière
- Le cadre
  - Champ / hors-champ
  - Mouvements de caméra

Le son

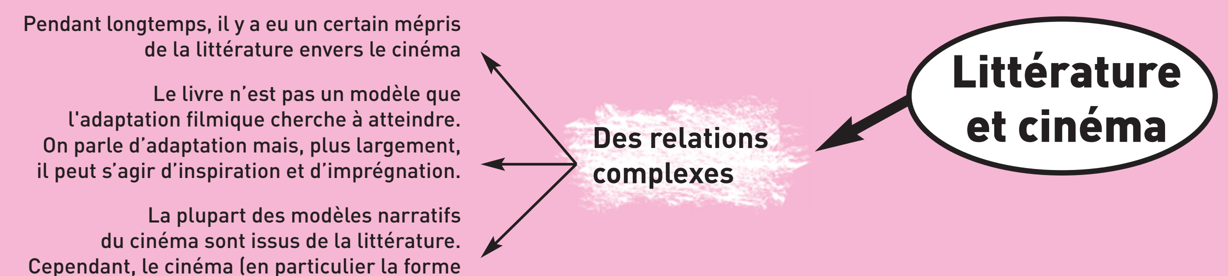
- Juxtaposition du son et de l'image : la synchronisation
- La voix et le débit des acteurs
- Le rôle de la musique

Le montage

- Le rythme : lenteur et rapidité, fluidité et heurts
- Les différents types de liaisons : cut, fondu au noir, fondu-enchaîné…
- Différents types de raccords

La force de l'analogie

- Le cinéma facilite un travail sur l'écho, sur la ressemblance
- Deux personnages différents peuvent ainsi être joués par le même acteur
- Le cinéma possède une nature doublement analogique (analogie de l'image et du monde et analogie des images entre elles)



Les grandes questions

L'espace
- Importance de la spatialisation au cinéma (décor, profondeur, latéralité)
- Reconstitution d'un espace plus ou moins cohérent au cinéma

Le temps
- Au cinéma, l'image est toujours au présent, en cours d'actualisation. Il existe des substituts comme le flash-back ou le flash-forward
- La langue est d'une grande souplesse pour exprimer la temporalité (futur, présent, passé)

Le corps
- Le cinéma impose une certaine définition des personnages
- Tout personnage romanesque fait naître des images différentes pour chaque lecteur
- Le corps pose la question de la monstration de la sexualité et de la violence

L'intériorité
- Utilisation de la voix *off*
- Utilisation "d'images mentales" montrant les pensées du personnage
- Caméra subjective

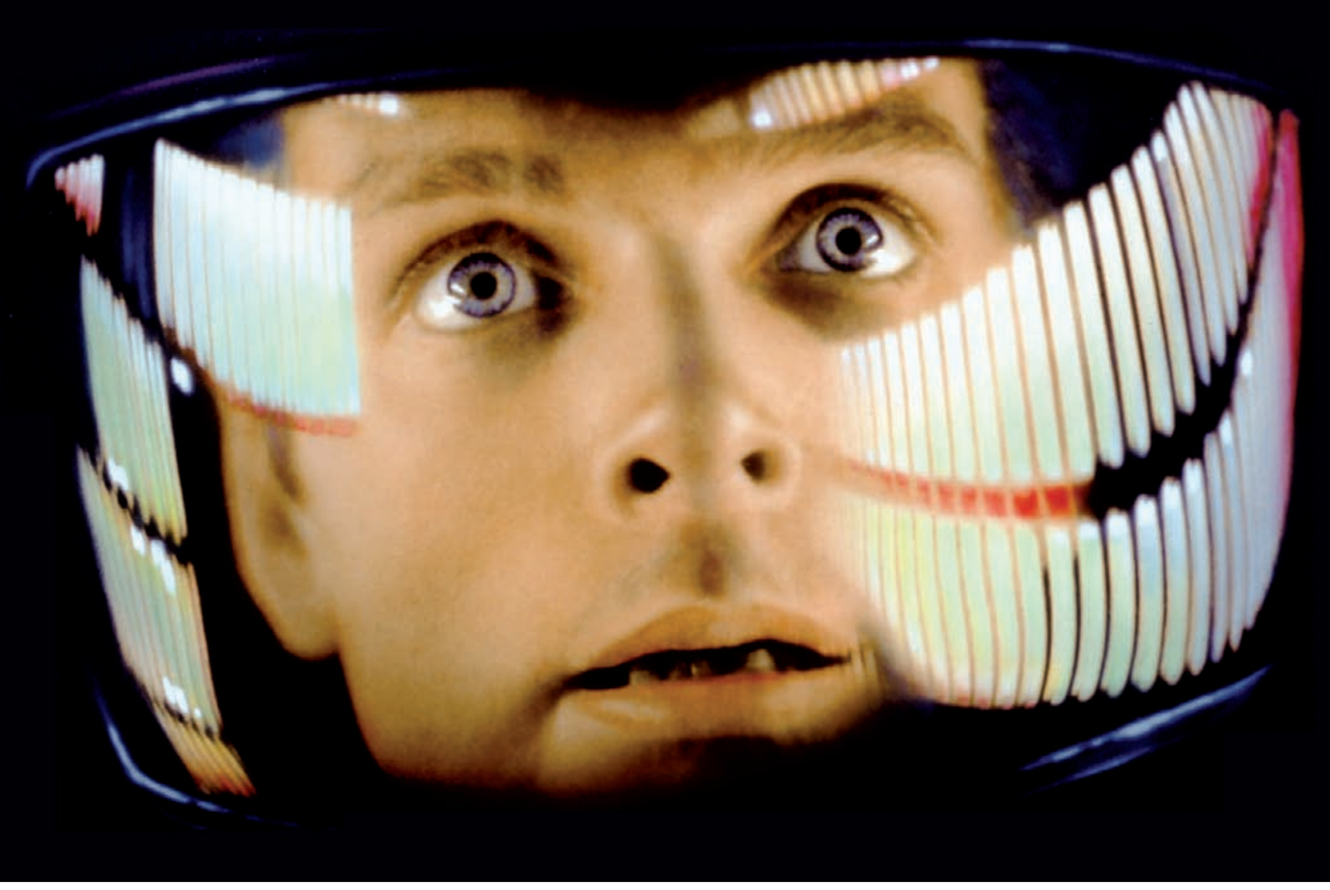
L'épreuve de la réécriture

Une vraie/fausse question : la fidélité du film au livre
- La question de la fidélité n'est pas intéressante en soi
- Ce qui est pertinent, c'est d'analyser l'évolution de l'équilibre narratif et stylistique
- La question du passage permet de réfléchir aux spécificités du cinéma et de la littérature

Qui adapte ?
- Le cas de l'auteur/réalisateur qui adapte son propre livre
- Le réalisateur qui est juste intéressé par une histoire
- Le rôle du scénariste
- Le réalisateur imprégné par l'écriture d'un écrivain, sans que l'on puisse parler, au sens strict, d'adaptation

Comment transposer une écriture ?
- La question du style littéraire : le film en garde-t-il quelque chose ?
- Les métaphores verbales : comment les transforme-t-il en images ?
- Le film transforme-t-il le regard du spectateur sur le livre dont il est adapté (métatexte) ?

Le choix de la concentration
- Beaucoup d'adaptations entraînent des resserrements, des suppressions et des déplacements (dans l'espace et dans le temps). Les coupes modifient l'équilibre narratif.
- Certains aspects peuvent être davantage développés dans le film. En outre, du fait même des suppressions, les éléments conservés prennent davantage d'importance. Les lignes de forces narratives sont accentuées.



Keir Dullea

2001 : l'odyssée de l'espace

États-Unis, 1968 (*2001 : A Space Odyssey*)

Arthur C. Clarke : *The Sentinel* (nouvelle), 1951.
Première édition dans le recueil *The Nine Billion Names of God*, trad. 1980.
Arthur C. Clarke : *2001 l'odyssée de l'espace*, 1968, trad. 1968.

SYNOPSIS

Dans la préhistoire, un groupe de pré-humains survit difficilement. Un jour, un objet mystérieux apparaît. Par la suite, la tribu fait un bond dans son évolution, et découvre l'outil et l'arme. En 2001, un objet d'origine inconnue est découvert sur la Lune. Il émet un signal vers les étoiles. Quelques mois plus tard, une mission spatiale est envoyée vers les confins du système solaire. L'équipage, hormis deux astronautes, est en état d'hibernation. Le vaisseau transporte aussi un ordinateur surpuissant, HAL 9000. Ce dernier, doté d'une forme de conscience, se révolte et élimine l'équipage, sauf un seul homme, Dave Bowman. Ce dernier parvient à « tuer » l'ordinateur. Arrivé aux confins du système solaire, Bowman découvre dans l'espace un objet gigantesque, de même forme que celui trouvé sur la Lune. L'espace s'ouvre et Bowman est projeté dans une autre dimension…

Pr. MGM
Réal. Stanley Kubrick
Sc. Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke
Ph. Geoffrey Unsworth
Int. Keir Dullea (Dave Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr Floyd), Daniel Richter (Moonwatcher, « Guetteur de Lune »), Douglas Rain (voix de HAL 9000)
Durée 141 min.

Stanley Kubrick est déjà l'auteur de films aussi remarquables que *Les Sentiers de la gloire* (1958), *Lolita* (1962) et surtout *Dr Folamour* (1963) quand il entreprend de réaliser un film de science-fiction « adulte » et ambitieux. Comme à son habitude, il se met alors à chercher une source littéraire.

Le choix de Kubrick se porte sur une nouvelle d'Arthur C. Clarke datant de 1951, intitulée *La Sentinelle*, publiée à l'origine dans le recueil *The Nine Billion Names of God*. Clarke est déjà un très grand nom de la littérature de science-fiction, mais aussi un auteur réputé d'ouvrages de vulgarisation scientifique.

La Sentinelle est un texte relativement court écrit, à la première personne du singulier, par un astronaute. Celui-ci relate une expédition sur la Lune pendant laquelle il découvre un étrange objet au sommet d'une montagne : « Une structure étincelante, ayant en gros la forme d'une pyramide, et sertie dans la roche comme un gigantesque diamant aux nombreuses facettes. »

Après l'avoir étudié, on en arrive à la conclusion que cet objet fut placé là depuis des centaines de milliers d'années, voire des millions, par une civilisation extraterrestre. Objectif : celui d'une sentinelle. Lorsque les humains auraient été suffisamment évolués pour le découvrir, ils déclencheraient ainsi un signal à destination de ces êtres lointains. La nouvelle se termine sur une fin ouverte : « Je ne pense d'ailleurs pas que nous ayons longtemps à attendre. »

À partir de ce postulat, trop court et trop succinct pour un long métrage, Kubrick entame l'écriture de son scénario. Il prend également deux décisions, l'une rare, l'autre quasiment unique. La première est d'associer Clarke à l'écriture du film. L'autre est de lui faire une proposition originale : celle d'écrire un roman simultanément à l'écriture du film, afin d'avoir la plus grande liberté imaginative possible.

C'est ainsi que va naître un objet tout à fait inédit dans sa conception même. En effet, le roman de Clarke, *2001 : l'odyssée de l'espace,* ne peut en aucun cas être considéré comme une novélisation du film. Il a été écrit en même temps que le scénario, les deux formes d'écriture devant s'influencer réciproquement. Le roman de Clarke va d'ailleurs se nourrir de certains de ses thèmes de prédilection ayant déjà fait l'objet de nouvelles antérieures. Mais bien sûr, l'influence de Stanley Kubrick y est sensible. Il est présenté ainsi : « Un roman d'Arthur C. Clarke, d'après un scénario original de Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke ». Le film, quant à lui, indique : « Scénario : Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke, d'après la nouvelle d'Arthur C. Clarke *The Sentinel* » (sans que le roman soit mentionné).

Ainsi, nous nous trouvons devant un cas d'espèce très particulier. Comparer le roman et le film ne consiste pas à étudier la technique d'adaptation, mais plutôt à déterminer comment chaque auteur a abordé son récit, et quels éléments personnels il a apportés.

Les deux œuvres diffèrent par leur structure : Clarke découpe son livre en six parties qui ont pour titre : « La nuit ancestrale » ; « AMT-1 » ; « Entre les planètes » ; « Abysse » ; « Les Lunes de Saturne » ; « Par-delà la porte des étoiles ». Le découpage effectué par Kubrick est moins net. La plupart des analystes considèrent que le film comprend quatre parties : la préhistoire, la Lune, le voyage vers Jupiter, le voyage dans l'infini. Kubrick lui-même a pris soin de placer des intertitres, comme autant de titres de chapitres. Or, il n'en existe que trois : « L'aube de l'humanité » ; « Mission Jupiter » ; « Jupiter et au-delà de l'infini ».



PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le cinéma de science-fiction, reflet de son époque (le psychédélisme, l'ère de la conquête de la Lune).
- ➔ Les grands auteurs de science-fiction adaptés au cinéma : Richard Matheson (*The Box*), Philip K. Dick (*Total Recall*, *Minority Report*), Richard Heinlein (*Starship Troopers*), Stanislas Lem (*Solaris*)...
- ➔ Les concepts philosophiques de *2001* et le champ ouvert à l'interprétation : matérialisme scientifique ou mysticisme.
- ➔ *Zarathoustra* : clé du film ?
- ➔ Les visions de la préhistoire au cinéma et leur rapport avec l'état des connaissances.

Ainsi, l'épisode lunaire, introduit par la plus célèbre ellipse de l'histoire du cinéma (le fameux plan de l'os qui se transforme en vaisseau spatial), n'est pas titré. On peut expliquer cette absence de deux manières. Soit on considère que c'est précisément cette ellipse qui sert de titre, par la figure de style et de ponctuation qu'elle représente, soit on envisage que l'épisode lunaire se situe symboliquement à « l'aube de l'humanité ».

Cette ellipse est très importante car elle appartient en propre à Stanley Kubrick. Dans le roman, on trouve au contraire un chapitre très pédagogique résumant l'ascension de l'homme depuis la préhistoire. À la pédagogie scientifique, Kubrick préfère donc un art de l'ellipse et de la lacune qui laisse place à l'interprétation du spectateur.

Cette ouverture du champ interprétatif est symptomatique de la différence fondamentale entre l'œuvre littéraire et l'œuvre filmique. De formation scientifique, Clarke avance des postulats précis, il explique, détaille et justifie. Kubrick, quant à lui, utilise la précision scientifique des décors et des techniques pour verser dans le symbolisme et la philosophie, voire une forme de mysticisme.

Dès le début, Kubrick opte pour une forme d'abstraction et de mutisme. Contrairement au roman, le monolithe de la préhistoire est unique (en tout cas rien n'indique qu'il y en ait d'autres) et présente toujours le même aspect. Et Kubrick, à la différence de Clarke, ne donne jamais la moindre explication à son sujet. Le terme « extraterrestre » n'est employé qu'une seule fois et la nature même de cette forme n'est jamais évoquée.

De ce fait, le film est d'une obscurité vertigineuse à la première vision. Il s'agit sans doute d'un des films les moins dialogués du cinéma parlant et aucun commentaire, aucune voix off d'un quelconque narrateur ne vient jamais guider le spectateur. Les événements présentés sont donc en grande partie, non pas incompréhensibles, mais ininterprétables : qu'est-ce que le monolithe, où part Bowman, comment se métamorphose-t-il, comment et pourquoi revient-il ?... rien n'est explicité. À l'inverse du roman, le film est une œuvre ouverte. Il peut être reçu et compris dans un sens purement mystique : le monolithe représenterait l'Intelligence divine, à la fois guide et but de l'humanité. Cela expliquerait pourquoi, dans le film, Bowman arrive non pas vers Saturne, limite du système solaire – ultime frontière du point de vue de Clarke –, mais vers Jupiter – le plus puissant des Dieux. Là où les mots ne peuvent accéder, Kubrick recourt à la musique et engage le spectateur sur la voie d'une intense expérience artistique (visuelle et sonore) et philosophique, d'inspiration nietzschéenne, induite par l'utilisation du thème d'ouverture du *Zarathoustra* de Richard Strauss. La fin serait donc l'annonce d'une renaissance sous la forme d'un être supérieur, prêt pour le prochain bond en avant de la destinée évolutive de l'homme, l'avènement du Surhomme.

À sa sortie, le film provoque à la fois l'étonnement, l'enthousiasme et de nombreuses critiques dues en particulier à son obscurité. On loue par-dessus tout les effets spéciaux totalement inédits qui donnent soudain une nouvelle vraisemblance à une vision du futur. L'alliance entre les thèmes musicaux classiques (Strauss, Ligeti, Khachaturian) et les images, également nouvelle, va vite devenir une « marque », voire un cliché souvent répété. Mais au bout du compte, *2001* représente une date fondamentale dans l'histoire de la science-fiction, en tant que premier film « adulte » du genre, rejoignant ainsi la littérature qui avait déjà depuis longtemps donné des œuvres majeures.

LA



Bibliographie

Collectif, *L'Avant-Scène* n°580, février 2011.

Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Calmann-Lévy, 1980.

Arthur C. Clarke : 2001-3001 – *Les Odyssées de l'espace*, Omnibus, 2001. Recueil comprenant la nouvelle, le roman et ses diverses « suites », ainsi qu'une importante préface de Jacques Goimard.

À l'est d'Éden

États-Unis, 1955 (*East of Eden*)

John Steinbeck, *East of Eden*, 1952.

SYNOPSIS

À Salinas Valley, en Californie du Nord, Adam Trask cultive ses terres, aidé par ses deux fils, Aron et Cal, qu'il a élevés seul dans un christianisme très rigoriste. Si Aron, fiancé à Abra, n'en souffre pas, Cal se sent mal-aimé et se croit l'incarnation du mal. Un jour, il se rend à la ville voisine de Monterey et découvre que sa mère, qu'il croyait morte, est bien vivante et tient une maison close. Peu à peu, en cachette, il entre en contact avec elle, source de sa part maudite.

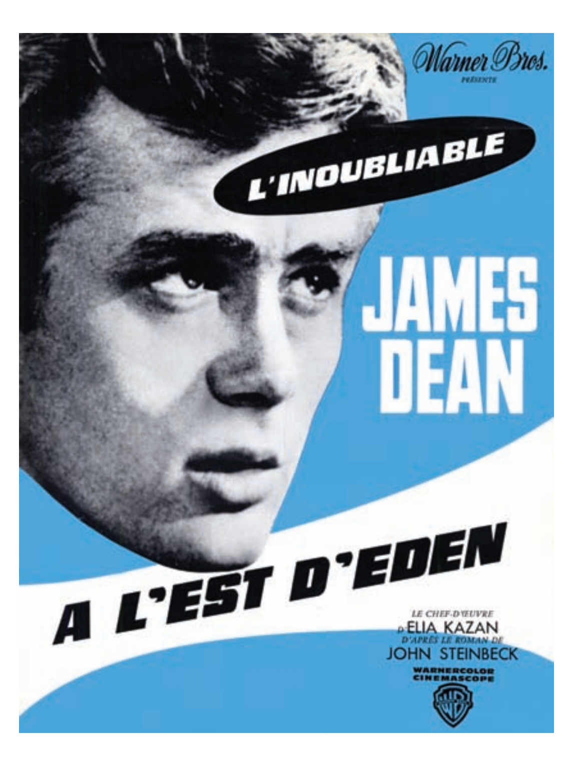
Quand, en 1917, son père se ruine dans la culture des laitues, il décide de l'aider en se lançant dans la production de haricots que l'armée risque d'acheter à un prix spéculatif quand les États-Unis entreront en guerre. Ayant besoin de capitaux, il les emprunte à sa mère. Seule Abra est au courant de ses activités et ses sentiments pour lui se renforcent. Mais lorsque Cal donne l'argent à son père en lui expliquant qu'il l'a gagné en spéculant, celui-ci s'emporte. Furieux, Cal se venge en révélant à Aron l'existence de sa mère et en lui montrant ce qu'elle est devenue…

James Dean, Raymond Massey



Pr. Elia Kazan
Réal. Elia Kazan
Sc. Paul Osborn
Ph. Ted D. McCord
Int. Julie Harris (Abra), James Dean (Cal Trask), Raymond Massey (Adam Trask), Richard Davalos (Aron Trask), Jo Van Fleet (Kate), Burl Ives (Sam), Albert Dekker (Will)
Durée 115 min.

À *l'est d'Éden* marque un tournant dans la carrière d'Elia Kazan qui, à 46 ans, vient d'achever *Sur les quais* avec Marlon Brando. Après bien des déboires avec ses producteurs, dont le talentueux « nabab » d'Hollywood Darryl F. Zanuck, le cinéaste s'est juré de produire lui-même ses films. Il réalise ce souhait en adaptant le roman que son ami John Steinbeck a publié en 1952. Cet ouvrage que l'auteur appelle « son grand roman californien » a obtenu un succès considérable, malgré la réticence de la critique qui ne retrouvait pas dans cette œuvre imposante l'ancrage fort dans la réalité contemporaine américaine qui avait établi la réputation de Steinbeck avant-guerre (*Des souris et des hommes*, *Les Raisins de la colère*).



Car le roman, qui s'appelait à l'origine *Salinas Valley*, n'est pas des mieux composés. Si l'on y suit une cinquantaine d'années de la vie de deux familles, celle de Cyrus Track et celle de Samuel Hamilton, il faut attendre près de trois cents pages avant que les deux familles, par l'intermédiaire d'Adam, le fils de Cyrus, entrent en contact. Steinbeck finit par se focaliser essentiellement sur la destinée des enfants d'Adam, les jumeaux Aron et Caleb. Le romancier ouvre son récit en utilisant un « je » qu'il perd rapidement. Mais ce détail rappelle au lecteur que Steinbeck, natif lui aussi de Salinas, raconte la vie des siens. Le public américain se retrouve alors en pays de connaissance dans un roman nourri d'éléments tirés de la Bible et dans lequel les personnages rejouent l'histoire d'Adam et Ève et celle d'Abel et Caïn. Quant au titre, il est extrait d'un verset de la Genèse traitant de l'exil de Caïn après son forfait : « Caïn se retira de devant l'Éternel, et séjourna dans le pays de Nôd, à l'est d'Éden ».

Le futur Prix Nobel de littérature, qui, en 1952, a écrit avec Kazan le scénario de *Viva Zapata !*, se devait d'adapter lui-même *À l'est d'Éden*. Mais, se heurtant à la construction massive de son roman, il renonce rapidement. Kazan fait alors appel à un dramaturge, Paul Osborn, également scénariste renommé, qui lui écrira l'un de ses films les plus accomplis, *Le Fleuve sauvage*. Kazan apprécie de travailler avec Osborn, capable à la fois de structurer solidement son scénario et d'y inclure des éléments relevant de leurs choix. En effet, en lisant *À l'est d'Éden*, Kazan s'est reconnu dans le personnage du fils d'Adam, Caleb dit Cab. Comme lui, il fut un adolescent en colère, introverti et se croyant mal-aimé par son père. C'est donc la quatrième partie du roman que Kazan a envie d'adapter. Osborn corrobore ce choix et Kazan, pour la première fois dans son œuvre, utilise beaucoup d'éléments autobiographiques.

Cal devient donc le personnage pivot du film, affrontant son père, se confrontant à sa mère et tombant amoureux d'Abra. Le personnage d'Aron, qui n'est plus son jumeau comme dans le roman, devient secondaire et terne. Pour accentuer le dualisme dramatique entre le bien et le mal, entre le père et le fils, Osborn et Kazan suppriment les personnages du demi-frère d'Adam et du cuisinier chinois des Trask qui tempéraient le puritanisme d'Adam et ses colères. Désormais, comme l'affirme Kate, la mère de Cab et d'Aron, les personnages du



Julie Harris, Richard Davalos, James Dean

film « vivent dans la Bible ». Notons que Jo Van Fleet remporta l'Oscar mérité du second rôle féminin pour son interprétation de femme forte et marquée par une vie dissolue. Les auteurs font là un choix radical et trouvent le ressort dramatique qui manquait au roman. Steinbeck ne s'en offusquera pas. Il estimera que le film n'était pas infidèle à son livre mais procédait largement de lui.

Outre ses partis pris scénaristiques très marqués, cette adaptation est aussi l'occasion pour Kazan de faire un choix technique déterminant : il passe au CinemaScope. En effet, dans ses films précédents, le cinéaste, influencé par le cinéma russe, faisait un large usage des plans rapprochés. Avec le Scope, en écran large, il renoue avec ses réflexes de metteur en scène de théâtre : les scènes sont plus longues, moins découpées, laissant même aux comédiens la possibilité d'improviser.
C'est d'ailleurs sur cette « théâtralité », particulièrement visible dans les affrontements père-fils, que vont s'appuyer les critiques négatives du film. D'autant que le jeu de James Dean, pur produit « Actor's Studio » préféré à Marlon Brando jugé trop « âgé » pour le rôle, accentue encore la dimension théâtrale.
A posteriori, le film se regarde surtout comme le premier film de James Dean, qui lancera l'acteur et le mythe que l'on sait. On redécouvrira donc, avec un certain étonnement, que le nom en tête du générique est celui de Julie Harris. Pourtant, le rôle d'Abra, interprété par cette jeune femme fébrile perdue au milieu des haines des Track, est le mieux écrit du film, celui qui se rattache le plus intimement à l'univers de Kazan, lequel, dans ses entretiens avec Michel Ciment, ne tarit pas d'éloge sur sa comédienne.

Le paradoxe d'*À l'est d'Éden*, adaptation finalement très libre d'un roman dépeignant une Amérique passéiste, est d'annoncer l'émancipation de la jeunesse des années 1950, et ce grâce à la présence d'un acteur météorite, qui devait se tuer quelques années plus tard, à l'âge de 24 ans, sur la route de Salinas, berceau des héros de Steinbeck.
L'autre paradoxe du film qui n'a pas convaincu à sa sortie, jugé en 1955 à Cannes trop hollywoodien, est de constituer, pour Kazan, une étape nécessaire pour se débarrasser justement du carcan hollywoodien en devenant son propre maître, et en comprenant qu'il pouvait nourrir son cinéma de son expérience théâtrale et de sa propre histoire. Bref, sans *À l'est d'Éden*, Kazan n'aurait peut-être pas été adoubé comme un indiscutable réalisateur, ni placé par les cinéphiles sur un piédestal pour *America, America*, *La Fièvre dans le sang* ou *Le Fleuve sauvage*.

PP

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Abel et Caïn, Adam et Ève : les couples bibliques dans la littérature et le cinéma américains.
- ➔ Le mythe de James Dean.
- ➔ Le héros rebelle.



Bibliographie

Michel Ciment, *Kazan par Kazan*, Ramsey, 1985.
Florence Colombani, *Elia Kazan, une Amérique du chaos*, Philippe Rey, 2004.
Joseph R. Millichap, *Steinbeck and film*, Frederick Ungar Publishing, 1983.

L'Adversaire

France, 2002

Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, POL, 2000.

SYNOPSIS

En France, une petite ville près de la frontière suisse, dans les années 1990.
Jean-Marc Faure est un homme qui a réussi dans la vie. Chercheur réputé de dimension internationale, il mène sa carrière en Suisse. Il a une famille idéale, des amis et une maîtresse. Mais tout est faux. Depuis près de vingt ans, Faure s'acharne à construire un mensonge : il n'a aucun diplôme, aucun métier. Il maintient son train de vie grâce à l'argent de ses proches qu'il est supposé placer à des conditions avantageuses. Personne autour de lui n'a jamais rien soupçonné, mais sa situation devient intenable…

Daniel Auteuil



Pr. Les Films Alain Sarde
Réal. Nicole Garcia
Sc. Jacques Fieschi, Frédéric Bélier-Garcia, Nicole Garcia
Ph. Jean-Marc Fabre
Int. Daniel Auteuil (Jean-Marc Faure), Géraldine Pailhas (Christine), François Cluzet (Luc), Emmanuelle Devos (Marianne), Bernard Fresson (père de Christine), François Berléand (Rémi), Michel Cassagne (père de Jean-Marc), Joséphine Derenne (mère de Jean-Marc)...
Durée 129 min.

Autres versions :
- *Le Roman d'un menteur* (Gilles Cayatte, 1999), documentaire TV
- *L'Emploi du temps* (Laurent Cantet, 2001), int. Aurélien Recoing, Karine Viard (n'est pas une adaptation directe du livre d'Emmanuel Carrère, mais s'inspire du même fait divers)

« L'affaire Romand » est un des plus célèbres faits divers français de la fin du XXe siècle. La singularité de l'affaire tient moins à l'ampleur du crime proprement dit (un homme tue toute sa famille, soit cinq personnes) qu'à la singularité du cas qui le sous-tend. Cet homme, durant dix-huit ans, a menti à tout son entourage (famille, amis...), s'inventant des diplômes et une profession qu'il n'a jamais exercée ; plus extraordinaire encore, ce mensonge ne recouvrait rien. L'affaire a connu un retentissement extraordinaire et, en plus des innombrables articles et reportages qui lui ont été consacrés, on compte un documentaire, un livre et deux films qui la retracent plus ou moins directement. Chronologiquement, le film de Nicole Garcia, adaptation officielle de l'ouvrage d'Emmanuel Carrère, est la dernière œuvre inspirée de l'affaire Romand. Le livre, à vrai dire, est paru entre la sortie du documentaire et celle du film de Laurent Cantet, mais il a été commencé bien plus tôt, abandonné puis repris par son auteur. Il ne s'agit donc pas d'une adaptation du livre, mais du fait divers lui-même, résultant d'un objet littéraire hybride : non pas un roman, mais un récit, dans lequel l'auteur, parlant à la première personne, raconte son intérêt pour l'affaire, puis son application à la relater, tout en décrivant le procès et, en parallèle, le passé et l'itinéraire de Jean-Claude Romand tels qu'il peut les comprendre et les reconstituer.



Daniel Auteuil, Géraldine Pailhas



Emmanuelle Devos, François Cluzet

La transposition à l'écran du livre de Carrère posait de nombreux problèmes. Le principal tenait sans doute à l'aspect paradoxal de cette histoire vraie : le mensonge n'est pas ici une fiction destinée à « couvrir » une autre réalité, comme dans la structure de base de maintes comédies ou de mélodrames. Il n'y a donc pas de jeux de masques, de « quiproquos » et de suspense possible. L'autre problème était celui du choix de la structure narrative. Plusieurs pistes étaient en effet offertes. Soit retracer chronologiquement la vie de Romand (renommé « Faure » dans le film pour des raisons légales, ce qui supprime malheureusement l'incroyable coïncidence onomastique entre le nom du personnage et l'invention de sa vie), telle que Carrère la reconstitue ou l'imagine ; soit faire de l'écrivain lui-même le personnage principal (comme c'est le cas dans le livre) et le suivre dans son enquête et son processus d'investigation et d'écriture, nouant une interrogation réflexive sur la position de l'écrivain et son investissement propre. Ces deux options sont écartées par le scénariste. L'écrivain disparaît totalement (ainsi que le procès), et Romand/Faure est bien le personnage principal. Mais le choix est fait de conserver la structure morcelée du livre. Le film est ainsi construit en flash-back successifs, à partir de l'issue de la trajectoire tragique de Romand. Celui-ci garde son aspect énigmatique et incompréhensible. Nicole Garcia choisit d'en faire un véritable « bloc de vide », rejoignant ainsi une des formules les plus fortes de Carrère : « Sous le faux docteur Romand, il n'y avait pas de vrai Jean-Claude Romand. » Sur ce plan, le film est à la fois servi et handicapé par Daniel Auteuil : son interprétation est excellente, mais sa figure familière, son passé cinématographique et son statut de « star » le rendent difficilement acceptable en « étranger » indéchiffrable. En revanche, Nicole Garcia ne se risque à aucune explication rassurante ni à la levée de certaines énigmes. Elle laisse ainsi en suspens le doute sur un crime supplémentaire de Romand. À d'autres moments cependant, elle glisse quelques hypothèses, comme la fameuse cassette vidéo sur-enregistrée, sur laquelle elle imagine que Faure aurait tourné sa confession (ce qui permet par ailleurs de donner des clés au spectateur, tout en réalisant un bel effet de palimpseste) ; ou bien elle propose ou reconstitue des moments clés, comme celui où Auteuil est prêt à tout avouer à son ami, mais échoue finalement, scellant ainsi la tragédie.

L'Adversaire va connaître un succès mitigé, malgré sa sélection au Festival de Cannes. Au moment de sa sortie, il aura le défaut de venir un peu trop tard, tant l'affaire Romand avait déjà été traitée sous des formes diverses, le film n'apportant rien de nouveau sur le sujet. Sur un simple plan cinématographique, beaucoup de critiques considérèrent aussi que le film de Laurent Cantet (futur réalisateur d'*Entre les murs*) était beaucoup plus intéressant, bien que très librement inspiré du fait divers original, en proposant une vision à la limite du fantastique sur l'aliénation et le monde du travail. Avec le recul, la comparaison des deux films est moins pertinente et moins évidente. *L'Adversaire* se révèle dans sa spécificité, être la seule œuvre de fiction inspirée directement et fidèlement par cette histoire impossible, adoptant un point de vue pour lequel le récit spéculatif de Carrère n'avait pas opté.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Impasses et impostures dans la littérature et le cinéma.
- Le mal à l'œuvre : de Dostoïevski à Bresson.
- Le crime comme métaphore dans l'art du XXe siècle.
- Les niveaux de narration : de la réalité au récit, du récit à la fiction.



Bibliographie

Denis Toutenu, Daniel Settelen, *L'Affaire Romand : le narcissisme criminel*, L'Harmattan, 2003.
http://jc.romand.free.fr

Apocalypse Now

États-Unis, 1979

Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*), 1899.
Paru en 1902 dans le recueil *Youth : a Narrative, and Two Other Stories*,
traduction française dans le recueil : *Jeunesse*, suivi du *Cœur des ténèbres*.

SYNOPSIS

Un officier du nom de Willard raconte son histoire. Pendant la guerre du Vietnam, il est chargé de retrouver le colonel Kurtz dont on est sans nouvelles, et dont l'on juge les méthodes plus ou moins « malsaines ». Le jeune officier traverse la frontière du Cambodge, s'enfonçant dans une nature hostile. Au cours de son périple, il comprend que l'homme qu'il recherche a pris la tête d'un groupe d'indigènes et mène des opérations particulièrement barbares contre l'ennemi. Avec son équipage, Willard remonte le fleuve jusqu'au plus profond de la jungle, ayant pour nouvelle mission d'éliminer le colonel. Au cours de ce voyage, il découvre, en étudiant le dossier de Kurtz, un homme très différent de l'idée qu'il s'en faisait. Comment cet officier au parcours exemplaire a-t-il pu devenir le fou sanguinaire qu'on lui décrit, perdu dans la noirceur de son propre esprit ?

Pr. Zoetrope Studios
Réal. Francis Ford Coppola
Sc. John Milius
Ph. Vittorio Storaro
Int. Marlon Brando (Kurtz), Martin Sheen (Capitaine Willard), Robert Duvall (Kilgore), Frederic Forrest (le chef), Lawrence « Larry » Fishburne (Clean), Dennis Hopper (le photographe), Harrison Ford (Colonel Lucas)
Durée 153 min. Nouveau montage en 2001, sous le titre *Apocalypse Now Redux*, 196 min.

Autres versions :
• *Heart of Darkness* (Nicolas Roeg, 1993, TV), int. Tim Roth (Marlow) et John Malkovich (Kurtz)

Selon les déclarations d'intention de Francis F. Coppola lui-même, lors de la production du film, *Apocalypse Now* est moins une adaptation qu'une « relecture » de la longue nouvelle de Joseph Conrad, transposée dans la guerre du Vietnam en 1968 : « L'intention du cinéaste est de réaliser un film d'aventures ample et spectaculaire, auquel sera toutefois intégrée une réflexion aussi riche en éléments thématiques que philosophiques sur la mythologie de la guerre, ainsi que sur la condition humaine. »
La nouvelle de Conrad n'a alors jamais encore été portée à l'écran. Elle faisait en revanche partie des projets d'Orson Welles. Il s'agissait du premier scénario que celui-ci proposa à la RKO (avant *Citizen Kane*), et pour lequel quelques essais furent même tournés. Welles devait y tenir le rôle de Kurtz. Il avait réalisé et interprété quelques années auparavant une adaptation radiophonique.
Issu du courant du « nouvel Hollywood », de même que son scénariste, John Milius, Coppola est alors au sommet de sa célébrité et de son succès. Auréolé de sa Palme d'or à Cannes pour *Conversation secrète* et du triomphe commercial des deux volets du *Parrain*, il est son propre producteur et peut alors disposer de moyens considérables.
La « relecture » du texte de Conrad par Milius et Coppola présente, au premier abord, des divergences considérables. Non seulement en raison de la transposition du récit dans un autre cadre, aussi bien historique que géographique, l'Afrique Noire (la région du Congo) de la fin du XIXe siècle devenant le Vietnam et le Cambodge de 1968, mais aussi en raison de son changement de

Au centre, Denis Hopper



genre, devenant un « film de guerre » d'ample dimension épique. John Milius affirmait de son côté ne pas avoir relu le texte, mais préférer se fier à sa simple mémoire et aux émotions que le récit de Conrad avait laissées en lui. Seule reste donc la structure de base du récit : un homme remonte une rivière en territoire hostile, à la recherche d'un autre homme disparu dont il va découvrir la folie. *Apocalypse Now* raconte ainsi le voyage d'un officier américain, Willard (Marlow dans le roman de Conrad), chargé par sa hiérarchie d'une mission spéciale : il s'agit de retrouver le colonel Kurtz qui a échappé à tout contrôle et agit désormais dans une région du Cambodge, et de l'éliminer. À mesure de sa progression au milieu de la guerre, Willard et ses hommes vont vivre divers périls et s'enfoncer de plus en plus loin hors de toute forme de civilisation et de logique, pour parvenir dans le domaine de Kurtz, sorte de royaume barbare sur lequel règne le colonel perdu.

La plupart des épisodes, qui sont autant d'étapes dans le voyage de Willard, ne figurent bien évidemment pas dans le texte de Conrad. C'est ainsi le cas de la plus célèbre séquence du film – l'attaque d'un village par les hélicoptères, sur l'air de *La Chevauchée des Walkyries* de Wagner –, comme du spectacle des « playmates », ou encore du combat de nuit autour d'un pont.

Cependant, le film reprend et respecte de nombreux aspects de la nouvelle. L'histoire est racontée (en voix off dans le film) par Willard lui-même. Le personnage du photographe joué par Dennis Hopper est directement issu du texte original : il possède le même accoutrement, fait de vêtements criards et dépareillés, et la même logorrhée verbale, à moitié incohérente, célébrant la personnalité et l'œuvre de Kurtz. Les têtes coupées qui environnent sa retraite figurent également dans le texte original. Certains dialogues en sont des citations directes. Ainsi, les supérieurs de Kurtz critiquent ses « méthodes », alors que Marlow/Willard y voit une « absence totale de méthode ». Le livre et le film partagent bien une série de thèmes communs. Parmi ceux-ci, l'analyse d'une crise de civilisation, dont l'univers colonial est l'expression la plus criante, d'où l'importance de la séquence dans la plantation française, retirée du premier montage et réintégrée dans la version « redux » du film... Crise qui amène une distorsion de réalité portée à son paroxysme par la culture psychédélique reconstituée par Coppola (dans le film, Willard semble ainsi en perpétuel état d'hébétude). Mais surtout, le texte et le long métrage ont pour sujet principal la descente, physique et symbolique, dans les « ténèbres » de l'esprit humain. Marlow/Willard, partant à la rencontre d'un homme brillant, peut-être un génie, mais dont l'« âme » est incurablement malade, accomplit un voyage intérieur dont l'aboutissement est le face à face avec Kurtz, bloc énigmatique qui n'est peut-être que son propre double (hypothèse déjà travaillée par Welles qui devait jouer les deux rôles, ou utiliser une forme de caméra subjective). L'énigme absolue que représente Kurtz a d'ailleurs posé problème à Coppola lui-même, qui, longtemps, ne savait pas comment achever son récit : entre sa première présentation à Cannes et ses diverses sorties, *Apocalypse Now* a ainsi connu différentes « fins » comme autant d'hypothèses laissées en suspens.


À droite, Robert Duvall

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La guerre du Vietnam vue par le cinéma.
- ➔ La culture psychédélique (cinéma, musique, peinture).
- ➔ Le thème de la Quête : voyage géographique, voyage intérieur : *Perceval*, *Le Seigneur des Anneaux*, *Aguirre ou la colère de Dieu*, *La Prisonnière du désert*.
- ➔ Les « relectures » et transpositions de textes classiques dans d'autres genres : actualisation, trahison ou permanence de thèmes universels ?

Bibliographie

Peter Biskind, *Le nouvel Hollywood*, Le Cherche Midi, 2002.
Peter Cowie, *Le petit livre d'« Apocalypse Now »* (*The Apocalypse Now Book*), Le Cinéphage, 2001.
Iannis Katsahnias, *Francis Ford Coppola*, Cahiers du Cinéma, 1997.
Laurent Tessier, *Le Vietnam, un cinéma de l'apocalypse*, Cerf-Corlet, « Septième Art », 2009.

L'Armée des ombres

France, 1969

Joseph Kessel, *L'Armée des ombres*, 1943.

SYNOPSIS

Chronique des activités d'un réseau de résistants en France durant l'Occupation. Le film retrace l'évasion de Gerbier, l'un de ses principaux membres, d'un camp de concentration français, l'exécution d'un traître, l'embarquement du chef du réseau pour Londres, les arrestations, les évasions et les planques, jusqu'à la décision de tuer une femme parmi les plus courageuses du groupe pour éviter qu'elle ne révèle, sous la contrainte, ce qu'elle sait de l'organisation.



Pr. Les Films Corona/Fono Roma/Jacques Dorfmann
Réal. Jean-Pierre Melville
Sc. Jean-Pierre Melville
Ph. Pierre Lhomme
Int. Lino Ventura (Gerbier), Paul Meurisse (Luc Jardie), Simone Signoret (Mathilde), Jean-Pierre Cassel (Jean-François), Claude Mann (Le Masque), Christian Barbier (Le Bison), Serge Reggiani (le coiffeur), Paul Crauchet (Félix), Alain Libolt (le traître), Alain Mottet (le commandant du camp)
Durée 140 min.

Écrit en 1943, le roman de Kessel décrit à chaud, presque « en direct », les événements qu'il relate, en employant parfois la technique du « journal » à la première personne. Réalisé un quart de siècle plus tard, le film opère tout naturellement une mise à distance radicale. *L'Armée des ombres* vue par Melville s'inscrit comme la dernière étape d'un genre français particulier que l'on peut nommer le « film de Résistance », inauguré dès 1945 avec *La Bataille du rail* de René Clément, et avant les grandes remises en question portées par *Le Chagrin et la Pitié*. Mais l'œuvre du cinéaste est loin d'être un grand film épique. Melville y développe au contraire la recherche d'une certaine abstraction qu'il poursuit depuis ses précédents films, en particulier *Le Samouraï*. Le cinéaste mêle en fait sa propre mémoire – une phrase de Courteline ouvre le film : « Mauvais souvenirs, soyez pourtant les bienvenus car vous êtes ma jeunesse lointaine » – avec les péripéties du roman, dont il garde cependant la structure générale, les personnages et les principaux chapitres. Son apport se situe essentiellement dans la recherche esthétique. La photographie du film, en couleur, baigne dans une semi-obscurité, une grisaille générale, reflet tout à la fois de l'atmosphère de l'époque de l'Occupation et de l'état psychologique des protagonistes, condamnés par leurs activités clandestines à être de véritables fantômes.

Melville s'écarte pourtant du roman par des ajouts personnels. Il y a ainsi le célèbre plan d'ouverture mon-



Lino Ventura

trant l'armée allemande défilant sur les Champs-Élysées, défilé entièrement reconstitué pour les besoins du film. Il modifie le portrait du commandant du camp de concentration dans lequel Gerbier est enfermé dans la première partie du récit. Kessel le décrit comme un homme gras et malsain, tandis que Melville en fait un homme droit et sec, un pur fasciste. D'autres modifications de ce type témoignent de la volonté du cinéaste de sortir des « clichés » visuels et typologiques attachés aux films de Résistance ou plus largement à ceux situés sous l'Occupation. Les collaborateurs et les traîtres ne portent pas la malveillance sur leur visage, les Allemands ne sont pas blonds-aryens. Les résistants sont des hommes divers et ordinaires dont le physique ne respire pas l'héroïsme ou l'aventure. Certains acteurs sont ainsi choisis, non pas à contre-emploi, mais en décalage par rapport à leurs rôles habituels, tel Paul Meurisse qui incarne une figure inspirée de celle de Jean Moulin.

Le cinéaste modifie sensiblement quelques points de l'intrigue. Ainsi, les deux frères, Luc Jardie et Jean-Pierre, son cadet, ignorent leurs activités respectives au sein de la Résistance. Cela crée un intense effet de surprise pour le spectateur joint à un message limpide – les résistants ne se dévoilaient pas – teinté d'une dimension tragique, puisque la rencontre ratée entre les deux frères, dans la nuit, sans qu'ils puissent se reconnaître, sera en fait leur dernière. La séquence londonienne, au cours de laquelle Jardie est décoré par de Gaulle, est également un ajout de Melville, ainsi que les cartons de fin, annonçant le destin tragique des différents personnages qui seront tous tués avant la Libération. Dans l'ensemble, le film est moins « pédagogique » que le livre : les longues discussions entre Gerbier et le jeune communiste dans le camp sont extrêmement abrégées. Toutefois, Melville se montre le plus précis possible dans la reconstitution historique, depuis les uniformes jusqu'au décor de la chambre londonienne.

Cette volonté d'exactitude, tant matérielle que psychologique, fait que *L'Armée des ombres* a vite été reconnu comme « le » film définitif sur la Résistance en France sous l'Occupation, même si à sa sortie, il a subi quelques critiques. Les principales reprochaient au réalisateur d'avoir fait un film ouvertement gaulliste (ce qui, en 1969, n'était évidemment pas neutre). D'autres, faisant le lien avec les œuvres précédentes du cinéaste, estimaient parfois que la Résistance était traitée comme un « film de gangster ». Ce dernier point n'est d'ailleurs pas sans fondement, si l'on veut considérer que chez Melville le « film de genre » – policier en particulier – n'est jamais utilisé que comme support à une réflexion plus profonde, presque métaphysique, sur la destinée d'êtres humains en marge de la société ordinaire qui acquièrent une dimension mythologique.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La période de l'Occupation vue par le cinéma.
- Le « film de Résistance ».
- Deux visions de l'histoire : *L'Armée des ombres* et *Le Chagrin et la Pitié*.



Bibliographie

Rui Nogueira, *Le Cinéma selon Melville*, Seghers, « Cinéma 2000 », 1973 (réédité par les Cahiers du Cinéma, « La Petite Bibliothèque »).

Michel Jacquet, *Travelling sur les années noires*, Alvik, 2004.

Autant en emporte le vent

États-Unis, 1939 (*Gone with the Wind*)

Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*), 1936, trad. 1938.

SYNOPSIS

1861, Géorgie, États-Unis. À 16 ans, Scarlett O'Hara vit entourée de prétendants. Pourtant, son cœur ne bat que pour Ashley Wilkes qui doit se marier avec sa cousine Melanie. Mais la guerre éclate après que onze États du Sud ont fait sécession pour se réunir en une confédération. Ashley, mais aussi le sulfureux Rhett Butler dont Scarlett a fait la connaissance, disparaissent dans la tourmente. Pendant ce temps, Scarlett vit à Atlanta avec Melanie qui attend un enfant. Elle revoit alors Ashley au rythme de ses permissions et Rhett au gré des chaos du conflit. Mais les trente-cinq jours de siège de la ville ont raison de sa résistance aux horreurs de la guerre et Scarlett, aidée de Rhett, rejoint Tara, l'immense domaine familial, avec Melanie et son enfant. Misère et destruction l'y attendent, qui la renforcent dans sa détermination.
La guerre terminée, Scarlett convole en deuxièmes noces avec Rhett qui lui offre de reconstruire Tara, mais la mort accidentelle de leur fillette Bonnie achève de briser l'unité du couple. Melanie décède à son tour et Scarlett comprend enfin que c'est Rhett et non Ashley qu'elle n'a jamais cessé d'aimer. Il est trop tard : Rhett quitte Scarlett, la laissant seule à Tara.



Olivia de Havilland, Clark Gable, Leslie Howard

Pr. Selznick International Pictures/MGM
Réal. Victor Fleming, Sam Wood, William Cameron Menzies, George Cukor
Sc. Sidney Howard, Ben Hecht, Oliver H. P. Garrett, Jo Swerling
Ph. Ernest Haller
Int. Vivien Leigh (Scarlett O'Hara), Clark Gable (Rhett Butler), Leslie Howard (Ashley Wilkes), Olivia de Havilland (Melanie Hamilton), Hattie McDaniel (Mamma), Thomas Mitchell (Gerald O'Hara), Barbara O'Neil (Elaine O'Hara)
Durée 220 min.

En 1935, quand il lit le texte sur lequel elle travaille depuis près de dix ans, le vice-président des éditions Macmillan demande à Margaret Mitchell d'en achever l'écriture pour l'année suivante. Entre-temps, les rumeurs vont bon train sur le sujet du livre qui, non encore publié, fait déjà l'objet de spéculations en vue d'une adaptation cinématographique (ce qui est souvent le cas aux États-Unis avec les romans de quelque importance). Après des hésitations, car la guerre de Sécession n'est guère prisée du public, le producteur David O. Selznick décide d'en acquérir les droits une semaine après sa parution en juin 1936, laquelle s'avère de jour en jour triomphale. Six mois plus tard, à Noël, *Autant en emporte le vent*, unique roman de son auteur bientôt prix Pulitzer, atteint le million d'exemplaires vendus.

À l'image de cette fresque chaotique, la préparation du film, puis sa réalisation constituent une véritable saga qui va défrayer la chronique. Pendant que le réalisateur George Cukor commence à travailler sur le film et que Sidney Howard en écrit le scénario, Selznick lance une retentissante opération publicitaire pour trouver la Scarlett O'Hara idéale, une jeune femme qui doit être à la fois irréprochable aux yeux des lecteurs et capable



Au premier plan, Clark Gable, Vivien Leigh

de cristalliser la promesse de bonheur que le roman en est venu à incarner peu à peu. L'affaire suscite un engouement sans précédent auprès du public et les plus grandes actrices sont approchées. 1 400 candidates sont reçues et 90 essais sont organisés. Contre toute attente, Vivien Leigh, actrice anglaise de théâtre, est retenue (mieux vaut une Anglaise qu'une Yankee, pense-t-on dans le Sud) alors même que le tournage vient de débuter en décembre 1938. Les fans « exigent » Clark Gable pour le rôle de Rhett Butler. Le projet s'emballe. Des moyens colossaux sont mis au service de la production du film. À titre d'exemple, sept caméras Technicolor seront utilisées simultanément pour la scène de l'incendie et la propriété des Douze Chênes sera reproduite dans son intégralité. Mais des tensions s'accumulent entre les acteurs, le réalisateur et le producteur, ce dernier exerçant une influence telle sur la conception du film qu'il en devient bientôt le scénariste et le réalisateur par personne interposée. En fait, une multitude de scénaristes se succèdent et l'on pense même solliciter l'écrivain et acteur comique Robert Benchley. « À ce stade, persifle Margaret Mitchell qui a toujours refusé de travailler au script, pourquoi ne pas engager Groucho Marx, William Faulkner ou Erskine Caldwell ? » Victor Fleming, qui vient de quitter *Le Magicien d'Oz*, autre succès bientôt planétaire, succède à Cukor renvoyé. Sam Wood remplace à son tour Fleming qui, épuisé, doit abandonner momentanément le tournage. Enfin, Selznick apporte un soin tellement méticuleux à la réalisation que nombre de scènes seront encore (re)tournées après la fin officielle du tournage. On connaît la suite : la superproduction, qui prolonge la magnifique carrière du livre, remporte dix Oscars et devient un triomphe à ce point phénoménal qu'il est aujourd'hui considéré comme un mythe appartenant à la légende d'Hollywood.

En dépit de ce tournage tumultueux, le film s'avère étonnamment homogène. Margaret Mitchell, qui a finalement nourri le script de quelques conseils techniques sur la véracité du contexte géorgien de l'époque (accent des acteurs blancs, dialecte des Noirs, costumes, main-

tien…), apprécie le résultat tout en regrettant la nostalgie trop appuyée du Vieux Sud. Les niveaux sociaux apparaissent moins nuancés et la géographie sociale de la ville d'Atlanta est plus confuse. L'usage du Technicolor exacerbe, en revanche, le caractère épique du drame ainsi que la figure insoumise de Scarlett qui, au contact de la guerre et de la pauvreté, se transforme en héroïne emblématique de l'âme du Sud telle que Mitchell l'avait déjà fantasmée dans son roman. Malgré les coupes inhérentes à un livre-fleuve comme *Autant en emporte le vent*, la trame est globalement respectée (notons que la maternité de Scarlett précédant son mariage avec Rhett a été supprimée). Ce n'est pas le cas de l'esprit du livre qui est ici édulcoré à la suite des pressions du *Hays office*, le sourcilleux code de censure régissant la production cinématographique de l'époque. Après lecture du roman, il est notamment « demandé » en octobre 1937 à Selznick (alors en plein travail de révision du scénario avec Sidney Howard) de « ne pas faire aussi ouvertement de Rhett un homme immoral et adultère ; que Scarlett ne s'offre pas aussi spontanément à lui dans les scènes de la prison ; pour ce qui est du personnage de Bell, pas question d'en faire une prostituée […] ; de faire attention, dans les scènes de déshabillage, à ce que l'anatomie de Scarlett demeure cachée ; que les scènes montrant des morts ou des blessés ne soient pas d'un réalisme trop pénible, de même que les douleurs de l'accouchement ; à ce que Ashley, Rhett et les autres ne soient jamais ivres de manière aussi choquante ; et de ne surtout pas suggérer que Rhett s'apprête à violer Scarlett. Qu'il l'attire plutôt dans ses bras, l'embrasse, et prenne délicatement avec elle le chemin de la chambre à coucher ». Dont acte. Quant à la célèbre réplique finale de Rhett à Scarlett (*Frankly, my dear, I don't give a damn*), un moment censurée, elle fut rétablie à la suite d'une projection-test et au prix d'une amende de 5 000 dollars !

Le contenu ultra-conservateur du roman pose également problème. De nombreux lecteurs, mais aussi des journaux et magazines, ont dénoncé le comportement des personnages et certaines situations jugées racistes ou dégradantes. On reproche à Mitchell d'encourager les tendances xénophobes, « de sympathiser avec la « loi du lynchage », l'esclavage, le Ku Klux Klan, et de dénigrer à la fois la race noire et les émancipateurs nordistes ». Entre le risque de blesser la communauté noire et l'exactitude historique concernant la période de la reconstruction du pays, Selznick choisit… de ne rien montrer du tout. Ni le Ku Klux Klan ni la violence des Noirs. Le diktat économique a raison de la raison éthique. Le film doit être consensuel et œcuménique. Ne subsiste guère qu'un vague paternalisme à l'égard des Noirs. Le film passe donc sous silence tous les passages du roman donnant une image négative des gros propriétaires terriens, Blancs esclavagistes et racistes, en même temps que la haine et le ressentiment qui animent les esclaves affranchis, au profit d'une attitude civile et digne (le mot *nigger* (nègre) est même gommé du script).

À mi-chemin de la fresque historique (première partie) et du mélodrame baroque (seconde partie), l'adaptation « collective » de la saga familiale de Mitchell possède un souffle épique et romantique qui va s'amenuisant vers la fin, longue et répétitive. Elle offre une vision de la guerre de Sécession assez fidèle au roman et, en partie grâce au jeu de Vivien Leigh, donne du personnage de Scarlett (sorte de double de Mitchell) l'image d'une femme farouche, fière et libre dans un monde dominé par les hommes. Le rythme dramatique, constamment soutenu par les péripéties et retournements de situation autant que par les effets visuels, les couleurs stridentes et la musique symphonique de Max Steiner, continuent aujourd'hui encore de chavirer le cœur des spectateurs.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La guerre de Sécession (1861-1865) au cinéma (*Le Mécano de la « Général »*, *La Charge fantastique*, *Major Dundee*, *Josey Wales hors-la-loi*).
- États-Unis et esclavage (*L'Esclave libre*, *Tamango*, *Amistad*).
- Fresque historique et histoire intime.
- La saga familiale (*Untel père et fils*, *La Splendeur des Amberson*, *Géant*, *Le Guépard*).
- Le mélodrame (*Elle et lui*, *Comme un torrent*, *Mirage de la vie*, *Sur la route de Madison*, *Tout sur ma mère*).



Bibliographie

Judy Cameron et Paul Christman, *La fabuleuse aventure d'un film, « Autant en emporte le vent »*, Nathan image, 1989.

Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma*, Gallimard, 1992.

Les Aventures de Pinocchio

Italie, 1975 (*Le Avventure di Pinocchio*)

Carlo Collodi : *Les Aventures de Pinocchio*
(*Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*), conte, 1883, trad. 1902.

SYNOPSIS

Geppetto, un pauvre et vieux menuisier toscan, se voit remettre par son voisin Maître Cerise une pièce de bois dans laquelle il confectionne une marionnette – Pinocchio – à l'image du petit garçon qu'il aurait aimé avoir. La nuit, une fée donne vie au pantin à qui elle demande d'être sage et d'aller à l'école, faute de quoi il redeviendra un pantin. N'écoutant que son bon plaisir, Pinocchio vend son livre de classe pour s'offrir un billet d'entrée au cirque, se fait voler des pièces d'or par deux larrons et laisse sombrer son père, parti à sa recherche, en pleine mer. Recueilli par la Fée bleue qui lui inculque les bonnes manières, Pinocchio s'enfuit avec Lucignolo, un garçon plus âgé qu'il a rencontré auparavant et avec qui il fait les quatre cents coups. Les deux compagnons gagnent alors un pays où les enfants ne travaillent jamais. Là, ils sont victimes de trafiquants qui les transforment en ânes. Jeté à la mer, Pinocchio redevient un pantin puis, avalé par une baleine, retrouve Geppetto avec qui il parvient à s'évader grâce à la complicité d'un thon.





Les Aventures de Pinocchio
(d'après *Le Avventure di Pinocchio*, feuilleton en 6 épisodes, Luigi Comencini, 1972)
Pr. Bavaria Film TV/Bavaria Film/International Film Company/ORTF/Radiotelevisione Italiana/San Paolo Films
Réal. Luigi Comencini
Sc. Suso Cecchi d'Amico, Luigi Comencini
Ph. Ernest Haller
Int. Andrea Balestri (Pinocchio), Nino Manfredi (Geppetto), Domenico Santoro (Lucignolo), Franco Franchi (le Chat), Ciccio Ingrassia (le Renard), Mario Adorf (le directeur du cirque), Gina Lollobrigida (la Fée turquoise), Vittorio de Sica (le juge)
Durée 113 min.

Autres versions :
- *Pinocchio* (Walt Disney, 1940)
- *Pinocchio (Steve Barron, 1996), int. Jonathan Taylor Thomas, Martin Landau*
- *Pinocchio (Roberto Benigni, 2002), int. Roberto Benigni, Carlo Giuffrè*

Nino Manfredi, Les Aventures de Pinocchio *(Luigi Comencini, 1975)*

Maintes fois adapté à l'écran, *Les Aventures de Pinocchio* est un conte universellement connu et aimé, véritable bible dans son pays d'origine où il parut d'abord en feuilleton dans un journal pour enfants, entre 1881 et 1883. Souvent élagué, détourné, édulcoré, formaté, jusqu'au sage éloge de la bonne conscience et à la pieuse leçon de morale professée par Walt Disney dès 1940 : « L'espoir est dans les cieux », nous dit la chanson qui ouvre et ferme le récit. Or, entre toutes les versions, ce *Pinocchio*-ci, deuxième long métrage d'animation de son auteur après *Blanche-Neige* (1938), prévaut largement auprès du jeune public, au point que celui-ci prête souvent à Disney la paternité du personnage. Il faut dire que le cinéaste américain a tellement redéfini l'univers du conte et son personnage éponyme que l'on dirait une création tout droit sortie de son imaginaire bon enfant.



Nino Manfredi, Andrea Balestri,
Les Aventures de Pinocchio *(Luigi Comencini, 1975)*

Pinocchio est ici un innocent, l'enfant nu par excellence, que la vie va soumettre à un rude apprentissage. Seul face aux difficultés, nonobstant la présence plus importante que dans le conte de Jiminy Cricket comme mauvaise conscience du héros (le grillon mentor est vite éliminé chez Comencini), le pantin subit l'action et ne doit son salut qu'à ses propres ressources. Comme d'autres protagonistes, il est présenté sous des traits adoucis, passant du vilain garnement à un plaisant petit être écervelé et irresponsable, à peine moins sage et moins propret que Mickey Mouse. De nouveaux personnages comme Figaro et Cleo, pleins d'humour, font leur apparition et le thème de la pauvreté disparaît alors même que la Grande Dépression touche encore rudement des millions de personnes. L'intention joyeuse de Disney, qui cherche au fond à adapter le conte à son propre public, est encore visible dans la place centrale qu'occupe dans le film le Pays des Jouets (l'Île des Plaisirs ici), épisode tardif chez Collodi. Par ailleurs, en réduisant fortement l'intrigue et en ne retenant que les épisodes marquants des trente-six chapitres du conte, le *Pinocchio* de Disney fait la part belle à l'action, dont le rythme ne cesse de s'accélérer. Le récit devient une sorte de voyage initiatique, foisonnant de péripéties et d'inventions plastiques (les boîtes à musique, le spectacle de Stromboli, les créatures des fonds marins), où le fantastique alimente souvent la peur des personnages.

Les Aventures de Pinocchio de Luigi Comencini a d'abord été visible en feuilleton de six épisodes (1972), puis condensé en film de cinéma. À bien des égards « anti-*Pinocchio* » de Disney, cette version est un modèle d'adaptation qui, tout en respectant amoureusement l'univers de Collodi, renouvelle son interprétation. Déjà, son approche sérieuse, « humanisée », prosaïque, sinon politique, ne laisse pas de surprendre. La misère suinte de partout, la cruauté est réelle et la paysannerie pauvre s'oppose à la bourgeoisie citadine. Comme dans le conte, deux registres – le merveilleux et le réalisme – s'entremêlent et se nourrissent l'un l'autre. Cela permet de maintenir l'histoire originale à l'âge de la maturité, comme chez Grimm ou Perrault, à l'opposé du stade régressif de Disney. L'une des principales astuces du film est d'avoir pris la liberté d'incarner très tôt le pantin emblématique en un petit garçon de chair et de sang que Comencini a voulu de la même classe sociale que Pinocchio. La morgue naturelle et le mauvais caractère du jeune acteur choisi correspondent en tout

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'éducation des enfants et leurs relations avec les adultes.
- Comparaison des différentes versions ; la relecture du conte proposée par Disney et l'interprétation qu'en donne Comencini.
- L'importance du réalisme et la part du merveilleux dans *Pinocchio*.
- Enjeux pédagogiques et moraux du conte.
- La marionnette au cinéma.



Roberto Benigni, Pinocchio *(Roberto Benigni, 2002)*

point au petit voyou qu'est en réalité le Pinocchio de Collodi, et que la fée retransforme en marionnette aussitôt qu'il déchoit. À l'opposé de l'humble Geppetto, figure soumise du sacrifice et héros-martyr de la paternité, la fée devient ici la bourgeoise gardienne de la Loi, variation castratrice de la mère défunte, qui n'hésite pas à sanctionner sévèrement dès qu'il y a transgression.

L'enfant pauvre de Collodi vivant dans une misérable Toscane fin de siècle est aussi l'enfant des troubles qui agitent l'Italie au début des années 1970 où le film de Comencini voit le jour. C'est un être en révolte contre les injustices du monde adulte, et c'est sa spontanéité – l'énergie de l'impertinence – de gamin obstiné qui lui fait affronter un monde qu'il voudrait soumis à ses désirs. Sous l'apparente morale collodienne de l'obéissance et de la punition se cache en réalité l'idée d'une insoumission salutaire venue de l'enfance. Pinocchio a les qualités de ses défauts, nous dit Comencini. Curieux, fier et insolent, il mord, prend des coups, tombe et se relève pour continuer courageusement. Comme le libertaire Lucignolo qu'il prend pour modèle et que Comencini développe à dessein, Pinocchio s'oppose sans états d'âme à l'aliénation des règles conventionnelles de la famille et à l'ordre établi de la société. Pinocchio est un enfant. Rêveur, il veut tout. La bourse et la vie, comme le montre (à ses dépens) l'épisode des pièces d'or. Son appétit de vivre est son viatique pour voyager sur les chemins tortueux de l'existence menant à la justice, à la réconciliation et à la liberté. Et c'est de cette belle promesse que la baleine, offrant une nouvelle vie au père et au fils (adulte et maître de son destin), accouche à la fin du film. À la morale de l'amour de Geppetto qui consiste à donner ce que l'on n'a pas, le rebelle Pinocchio invite par ses actes à tout prendre quand on n'a rien.

« On peut toujours attendre quelque chose des enfants qui ont bon cœur, même s'ils sont un peu fripons et accoutumés à mal faire » est à peu près l'unique leçon, empruntée au chapitre XXV du conte et sans cesse scandée en creux du film, qui se dégage de la version réalisée par Roberto Benigni en 2002. Dépassé le défaut principal du film – le personnage de Pinocchio incarné par Benigni lui-même qui, la cinquantaine enfarinée et grotesque, peine à faire oublier le mutin Andrea Balestri de Comencini –, la mise en scène offre de belles situations : le carrosse de la fée tiré par des centaines de rats, la fête des « enfants » au Pays des Merveilles, la rencontre avec le Chat et le Renard, les frasques de Pinocchio avec Lucignolo et le petit théâtre de marionnettes de Mangiafuoco. Par ailleurs, Benigni a fait le choix de juxtaposer les scènes (importance de l'ellipse), privilégiant un rythme alerte en accord avec l'esprit fantasque du personnage. L'action prend alors le pas sur la réflexion, aux dépens de l'idée prééminente du conte selon laquelle la patience constitue le point nodal de tout apprentissage. Benigni met encore en avant l'insouciance et l'entêtement du personnage comme moteur de sa volonté. Enfin, le pathos du conte est foncièrement minoré et l'essentiel de la cruauté du héros et du monde qui l'entoure gommé.

PL



Bibliographie

Luigi Comencini, *Enfance, vocation, expériences d'un cinéaste*, Jacqueline Chambon, 2000.

Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, 2003.

Barry Lyndon

États-Unis, 1975

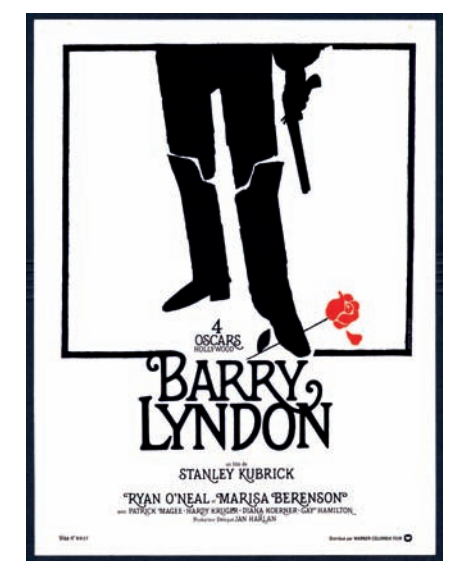
William Makepeace Thackeray, *Mémoires de Barry Lyndon du royaume d'Irlande* (*The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*), 1856, trad. 1865 et 1990.
Première publication dans *Fraser's Magazine* en 1843-1844 sous le titre *The Luck of Barry Lyndon : A Romance of the Last Century*.

SYNOPSIS

Irlande, milieu du Siècle des lumières. Fils d'un père mort en croisant le fer et d'une mère dévouée à son éducation, Redmond Barry doit fuir sa maison pour avoir « tué » en duel le riche Anglais promis en mariage à sa cousine Nora. Après des pérégrinations qui le voient tour à tour pauvre comme Job, recrue de l'armée britannique durant la guerre de Sept Ans, soldat du contingent prussien, espion à Berlin, il parcourt l'Europe en compagnie d'un fieffé tricheur de cartes : le chevalier de Balibari. Enfin, l'audacieux Redmond se marie avec la belle Lady Lyndon qui lui offre un titre et un fils. Suite à la mort accidentelle de celui-ci, Redmond, moralement affaibli, ne peut alors endiguer la haine féroce que lui voue Bullingdon, fils du premier mariage de Mrs Lyndon. Ce dernier finit par reprendre possession de ses biens et renvoyer Redmond dans son Irlande natale.

Quand le cinéma révèle la littérature… *Barry Lyndon* est un bel exemple d'adaptation cinématographique dans lequel la notoriété du film précède celle de l'œuvre dont il s'inspire – œuvre par ailleurs absente de l'article consacré à son auteur dans l'*Encyclopédie Universalis*. Au point qu'aujourd'hui nombre d'éditeurs réduisent le titre original du roman à celui plus évocateur du film qui, tout en restant fidèle à la trame, a magistralement transcendé la puissance évocatrice des mots.

Écrivain victorien, contemporain de Charles Dickens et de George Eliot, William Makepeace Thackeray publie d'abord son roman sous forme de feuilleton dans la revue *Fraser's Magazine*, ce qui l'oblige à une narration rigoureusement linéaire, sans cesse émaillée de rebondissements et rédigée dans un style alerte afin de tenir le lecteur en haleine. Le roman, qui raconte les tribulations d'un aventurier roublard, appartient au genre picaresque. Toutefois, c'est moins l'action débridée que les moments d'introspection et le rôle joué par l'homme dans sa propre déchéance qui intéresseront Stanley Kubrick au moment d'adapter le livre. Le regard porté par Thackeray sur les diverses sociétés traversées par son antihéros est sans fard : la vanité, l'égoïsme et les faux-semblants y sont fustigés et le ton est volontiers satirique, y compris à l'égard de Redmond lui-même qui apparaît parfois antipathique, souvent ridicule (vision anglaise de l'Irlandais *forcément* bourru).



Sans trop se départir de ce registre, Kubrick prête à cette intrigue en deux actes la dimension d'une fable tragique sur l'ambition et lui imprime un rythme dramatique d'une autre espèce.

Pr. Peregrine/Hawk Films/Warner Bros. Pictures
Réal. Stanley Kubrick
Sc. Stanley Kubrick
Ph. John Alcott
Int. Ryan O'Neal (Redmond Barry/Barry Lyndon), Marisa Berenson (Madame de Lyndon), Patrick Magee (le Chevalier), Hardy Krüger (Capitaine Potzdorf), Steven Berkoff (Lord Ludd), Gay Hamilton (Nora)
Durée 178 min.

Le réalisateur choisit en effet de découper l'histoire en de longues et lentes séquences qui confèrent aux images une majesté langoureuse sans cesse rehaussée par les occurrences du thème musical emprunté à Franz Schubert (*Trio pour piano n°2 en mi bémol majeur*, op. 100). Plus qu'un simple accompagnement, cette musique mélancolique joue un rôle expressif dans la narration (à l'image du cinéma muet) où elle annonce et classe les scènes selon leur degré d'intensité.
Durant les quelque trois cents jours que dure le tournage, Kubrick explore des formes visuelles nouvelles pour adapter son cinéma à l'esthétique du XVIIIe siècle, ce qui implique une conscience aiguë de l'Histoire. Il compose ainsi des plans somptueux qui sont des tableaux évoquant tour à tour Hogarth, Gainsborough, Stubbs, Constable, Zoffany, Watteau et Chardin, tous contemporains de l'époque du récit, sans jamais les citer formellement. « Stanley voulait que ce soit d'une certaine façon un documentaire sur le XVIIIe siècle », déclarera même Ken Adam, le chef décorateur du film. Pour ce faire, chaque décor, costume, accessoire, geste et pose fait l'objet d'une recherche minutieuse. Par souci de vraisemblance, Kubrick demande à son chef opérateur John Alcott que les scènes nocturnes soient filmées à la chandelle, unique moyen d'éclairage de l'époque, créant ainsi de véritables instantanés des salons de l'époque. Il tourne en revanche avec le seul éclairage naturel lors des scènes en extérieur pour être au plus près de la lumière des ci-devant peintres. Au bout du compte, ces décisions imprègnent l'espace dramatique et mental du film d'une sorte « d'air du temps » vaguement contemplatif, à l'opposé des codes grandiloquents du genre.

En s'emparant du livre de Thackeray (plus moralisateur), Kubrick trouve un terrain de choix pour revisiter ses thèmes. Avec l'écrivain, il partage cette vision selon laquelle les projets les mieux ourdis connaissent souvent les plus graves échecs, et ce en raison des erreurs commises par l'homme. Sans le savoir, Redmond – imposteur *et* orgueilleux – est son pire ennemi dans sa



conquête sociale. Dans cette perspective, Thackeray s'attache à dénoncer la fragilité de l'ambition humaine en dehors des chemins de l'honnêteté, de l'humilité et de la tolérance. Et l'on comprend bientôt mieux l'enjeu esthétique du film qui fait de son arsenal d'artifices une critique contre la vacuité, la prétention, l'opportunisme, et plus largement l'artificialité d'un monde mortifère, tourné sur lui-même et figé dans ses codes et ses valeurs, conçu ici plastiquement comme un petit théâtre des apparences dont Redmond est la misérable dupe (la prison à la fin du livre, l'infirmité et l'exil dans le film). Bien plus qu'une simple prouesse technique, l'usage signifiant de la lumière basse scande en sourdine l'état d'une société arrivée à son crépuscule (l'année 1789 figure en tête du dernier billet que signe Lady Lyndon). S'appuyant sur les scènes les plus significatives du roman, Kubrick s'applique à montrer la dualité, la duplicité sinon l'absurdité du monde. Il étudie la progression sociale de Redmond et dévoile le passage entre barbarie et éducation, noblesse et déchéance, nature et culture. La scène du pugilat encadré entre Redmond et son compagnon d'armes révèle d'étonnantes règles de bonne conduite au sein même de la furie guerrière (voir également la mise en place du dispositif de la bataille), tandis que le déchaînement de violence de Redmond envers son beau-fils stigmatise la violence au cœur même de la civilisation (voir les bastonnades infligées à Bullingdon). Du roman, Kubrick retient encore les scènes de jeu de cartes (et de dupes) comme indication de l'esprit de divertissement et signe de transgression sociale de l'époque (on pense naturellement au *Tricheur* de Georges de La Tour). Il apporte également un soin particulier au langage dont l'accent autant que le vocabulaire fonctionnent comme des marqueurs de courtoisie, de suffisance ou de roublardise. Kubrick s'affranchit, par ailleurs, du principe énonciatif de l'œuvre littéraire selon lequel le héros s'exprime à la première personne comme le titre original l'indique (*Mémoires de Barry Lyndon*). Il superpose à son récit la voix off tantôt émue ou résignée, tantôt persifleuse d'un narrateur omniscient qui, d'un commentaire, charge l'image d'ironie ou la contredit avec malice (pendant l'idylle Redmond/Lischen). L'objectivation du sujet assure au film sa distance critique tout en offrant une richesse d'informations factuelles utiles à la compréhension des images dont la valeur diégétique peut échapper au spectateur moderne oublieux de ses cours d'histoire.

Le film conjugue habilement lenteur, durée et répétition des motifs visuels et sonores desquels émane une force qui envoûte peu à peu le spectateur. Le temps creuse et démystifie l'esprit des lieux recréés et participe activement à son installation dans celui du spectateur. À mesure que le film progresse, l'action s'amenuise pour n'être plus qu'idée, abstraction ou idéalisation d'une époque et d'un milieu. Y compris dans la première partie où les scènes de guerre sont quasiment escamotées au profit d'une représentation générale du champ de bataille et de quelques travellings montrant la progression des soldats anglais qui tombent comme des mouches face à des Français immobiles. Ce dispositif minimal et cette morale de la distance sont évidemment à mettre au compte de la critique de la guerre, perçue comme une mise en scène ridicule, prétexte absurde à une belle et héroïque boucherie. Pour illustrer sa vision de la guerre, Kubrick reprend notamment la petite bataille de Minden (près d'Hanovre) du 1er août 1759, déjà évoquée dans le roman, « une bataille [qui] ne figure pas dans les livres d'Histoire, nous dit le narrateur, [mais qui] fut mémorable pour ceux qui y prirent part ». Peu importe l'enjeu politico-historique, c'est la bêtise, la confusion et l'incompréhension des hommes pour ce qui se passe autour d'eux qui sont mises en avant ici.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le pictorialisme de l'image emprunté à la peinture anglaise du XVIIIe siècle.
- ➔ Le rôle dynamique de la musique au cinéma.
- ➔ L'histoire britannique sous le règne de George III.
- ➔ Le récit picaresque au cinéma (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciech J. Hass, *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis).
- ➔ La critique de la guerre chez Stanley Kubrick (*Les Sentiers de la gloire*, *Docteur Folamour*, *Full Metal Jacket*).

Bibliographie

Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Stock, 1999.
Paul Duncan, *Stanley Kubrick, un poète visuel*, Taschen, 2003.
Michel Chion, *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2005.

Les Bas-fonds

Maxime Gorki, *Les Bas-fonds* (*Na dnié*),
pièce de théâtre, 1902, trad. 1962.

SYNOPSIS

Un baron, haut fonctionnaire qui a puisé dans les fonds secrets et s'est ruiné au jeu, est congédié par son chef de cabinet. Le soir, il fait la rencontre de Pepel venu chez lui pour le cambrioler. Tous deux sympathisent et se retrouvent bientôt dans un asile tenu par l'odieux Kostilev où vit Pepel. Ce dernier est l'amant de Vassilissa, la femme du tenancier qui a pour but de marier Natacha, sa jeune belle-sœur, à un commissaire de police corrompu. Manière pour lui de poursuivre tranquillement ses activités de receleur. Or, Pepel, qui est en réalité amoureux de Natacha, s'oppose à son plan et le tue. Pepel incarcéré, la vie continue à l'asile : le Baron joue aux cartes, une femme malade meurt, un comédien désespéré se suicide. À sa sortie de prison, Pepel quitte l'asile et part sur les routes de la liberté avec Natacha.

Jean Gabin, Junie Astor, Les Bas-Fonds *(Jean Renoir, 1936)*



Les Bas-fonds
France, 1936
Pr. Les Films Albatros
Réal. Jean Renoir
Sc. Evgueni Zamiatine, Jacques Companeez (adaptation : Charles Spaak, Jean Renoir)
Ph. Jean Bachelet, Fédote Bourgassoff
Int. Jean Gabin (Pepel), Louis Jouvet (le Baron), Suzy Prim (Vassilissa), Vladimir Sokoloff (Kostilev), Junie Astor (Natacha), Jany Holt (Nastia), Nathalie Alexeeff-Darsène (Anna), Robert Le Vigan (l'Acteur)
Durée 95 min.

***Les Bas-fonds* (Donzoko)**
Japon, 1957
Pr. Toho
Réal. Akira Kurosawa
Sc. Akira Kurosawa, Shojiro Motoki
Ph. Ichio Yamazaki
Int. Toshirô Mifune (Sutekichi), Minoru Chiaki (le samouraï Tonosama), Isuzu Yamada (Osugi/Vassilissa), Ganjiro Nakamura (Rokubei), Kyokô Kagawa (Okayo), Bokuzen Hidari (Kahei), Kamatari Fujiwara (l'Acteur)
Durée 137 min.

Très différents l'un de l'autre, les deux opus de Jean Renoir et d'Akira Kurosawa sont diversement respectueux de la pièce *Na dnié* (littéralement « au fin fond ») écrite par un Maxime Gorki premier visage, « vagabond, jeune et romantique, à la limite du pathétique » pour reprendre les mots de l'acteur et metteur en scène Constantin Stanislavski. L'œuvre fut interprétée dès sa parution comme une contestation de l'ordre social. Ce que Gorki confirma en 1929 après son adhésion tardive au parti communiste : « Les ex-hommes des *Bas-fonds*, libres de tout préjugé bourgeois, ne regrettent rien, mais ils sont organiquement incapables de se rebeller au nom de la liberté du travail. Ils ne peuvent donc rien apporter de nouveau à la vie. » Avec sa pièce, Gorki entend agiter les consciences en faisant « le procès d'une réalité qui dégrade l'homme ».

De l'intrigue initialement ancrée dans la Russie impériale, Renoir n'a gardé que quelques référents ethnologiques (prénoms, objets, jeu et physique de l'acteur Vladimir Sokoloff), tandis que Kurosawa a transposé l'intrigue dans le Japon de l'époque Edo (XVIIe-XIXe siècles). Contrairement à Renoir, ce dernier respecte l'unité de lieu en « enterrant » les protagonistes, ramassis de pauvres hères descendus au plus bas de l'échelle humaine et sociale, dans une vaste fosse que des individus prennent pour un dépôt d'ordures au début du film. L'intention de Kurosawa est avant tout de montrer la souffrance et l'extrême misère du peuple de l'ère Edo. « Vers la fin de l'époque Tokugawa [ou Edo, NDR], au début du XIXe siècle, explique le cinéaste nippon, la vie sociale et culturelle était stagnante au Japon. Les peuples souffraient et étaient dépourvus de liberté. Ils cherchaient à se consoler par de petits divertissements. » C'est pourquoi les personnages, par ailleurs rigoureusement fidèles au texte original, s'amusent, chantent et jouent de temps en temps de la musique « Bakabayashi » (musique exécutée à l'aide de tambours et de flûtes destinés aux fêtes). L'atmosphère au fond de ce trou où vit une douzaine de vagabonds aliénés est sombre, violente et délétère. Pour échapper à ce qui ressemble plus au cadre d'une prison qu'à un asile de nuit, certains s'enivrent, s'inventent un passé glorieux comme l'Acteur alcoolique ou ressassent avec cynisme leur faste d'antan pour mieux l'exorciser comme l'ex-samouraï/baron Tonosama ; la prostituée Osen/Nastia lit des romans sentimentaux et se raconte des histoires invraisemblables ; et Sutekichi/Pepel espère recouvrer sa dignité en partant avec Okayo/Natacha qui rêve de son côté au prince charmant. Quant au rétameur Tomekichi/Kletch, il se renferme dans son travail, oublieux de sa femme agonisante Asa/Anne, en déclamant continûment qu'« un jour [il] sortir[a] d'ici ».

Tous vivent dans une attente vague à l'issue de laquelle rien de bon n'arrivera. Et ce ne sont pas les sages et lénifiantes paroles du pèlerin Kahei/Luka, apparu à la fin du premier acte et expulsé au troisième par Rokubei/Kostilev, qui permettront d'éviter le drame. Sa bonté et son humanisme (néanmoins sans illusion, Kurosawa a soustrait ses tirades messianiques de l'acte III) ne pourront rien contre le déchaînement des passions. Cependant, nous dit le cinéaste, l'essentiel ici n'est pas tant le présent sordide ou le futur improbable que la capacité impérieuse d'espérer, y compris quand tout semble impossible. De fait, se dégage de ce lieu clos une énergie vitale qui maintient les personnages debout en dépit de la mort qui les environne, ce que la plupart des plans filmés au ras du sol soulignent d'ailleurs très bien.

Cette analyse psychologique, inscrite dans un cadre théâtral, présente finalement peu de théâtralité. Les êtres sont souvent seuls, les uns « à côté » des autres, plongés dans leurs chimères ou leurs commérages. Ils



Minoru Chiaki, Les Bas-Fonds *(Akira Kurosawa, 1957)*



Akemi Negish, Les Bas-Fonds *(Akira Kurosawa, 1957)*

sont en conflit généralement avec eux-mêmes, et non les uns contre les autres. La danse et la musique constituent l'unique moyen de les souder dans un élan commun et une communauté de mouvements éphémères, une force de l'union dont ils ont oublié la vertu émancipatrice. Au final, l'univers moral de Gorki s'accorde très bien à celui de Kurosawa qui, en dépit de la noirceur du propos (au propre comme au figuré tant les images sont sombres), a cherché à mettre en valeur les aspects comiques de la pièce. En donnant à un petit acteur souriant, sorte de Pierrot lunaire, le rôle du sage, et en transformant les scènes de danses en des transes incantatoires grotesques, il a rappelé la dérision et la modernité de la pièce de Gorki, drame réaliste qui interroge le sens de l'existence en même temps que réflexion sur l'absurde annonçant les clochards métaphysiques de Beckett.

Au cours des années 1930, la Russie est à la mode en France. La société de production russe Les Films Albatros propose alors à Renoir de tourner *Les Bas-Fonds*. Or, une question se pose d'emblée entre le réalisateur et ses scénaristes : francisation ou respect du contexte russe de la pièce ? Un premier scénario est écrit et soumis à Gorki (avant sa mort) qui l'approuve. « Très poétique mais absolument intournable », tranche Renoir qui, dans l'intervalle, s'est rapproché des intellectuels communistes, ravis du projet d'adaptation d'une œuvre russe célèbre. Cependant, Louis Aragon attire l'attention de Renoir sur le fait que la misère est internationale, rejoignant par là la portée universelle du message de Gorki. Aragon craint qu'en suivant la version de Spaak, le public n'associe la Russie communiste à la misère et que cette confusion n'attise l'anticommunisme des spectateurs. Renoir cède à cette argutie et demande au dernier moment à Spaak d'escamoter tout ce qui renvoie à la Russie. D'où une certaine hétérogénéité du résultat, mi-français mi-russe, qui devait néanmoins permettre (selon le vœu de Gorki) aux spectateurs d'adhérer plus facilement à la volonté d'action du groupe des opprimés contre l'injustice et l'exploitation des possédants.
La théâtralité frénétique des conflits, du jeu et de la mise en scène est flagrante. Renoir choisit d'extérioriser souvent comiquement le sombre débat intérieur de la pièce. Les acteurs au jeu si différent disent des « mots » qui font le régal des admirateurs des Gabin-Jouvet dont la psychologie se situe aux antipodes de l'âme russe. La fin, citant celle des *Temps modernes* de Charles Chaplin, est résolument optimiste, à l'opposé de celle de Gorki. L'influence du Front populaire se fait également sentir dans le traitement politique de la relation (beau-

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La lutte des classes au cinéma (*La Grève*, *Le Cuirassé Potemkine*, *La Belle Équipe*, *À nous la liberté*, *Reprise*, *Nadia et les hippopotames*…).
- Théâtre et cinéma : la notion de théâtralité et sa mise en scène.
- La représentation de la misère humaine et sociale au cinéma.
- Ambivalence idéologique : optimisme et scepticisme dans le cinéma français des années 1930.
- La question du déterminisme social à travers les relations Pepel/le Baron.

coup plus importante que dans la pièce) entre Pepel et le Baron : la société est divisée en classes que l'individu tente de dépasser, mais déchu ou non, un baron reste un baron tandis qu'un pauvre ne peut s'en sortir qu'en croyant fermement à ses rêves d'avenir, nous dit le film avec une conviction un peu naïve (le voleur Pepel racheté *in fine* par l'amour de Natacha).

Toutefois, à y regarder de plus près, cette réalisation qui marque le début d'un genre – le « film noir à la française » des années 1930 – propose une lecture (originale) du texte de Gorki d'où émane un profond scepticisme. L'existence dans les bas-fonds est vécue comme une épreuve. Pepel, le voleur social pris dans un engrenage qui le dépasse, est condamné à l'infamie de la prison tandis que le Baron, voleur par vice, est seulement déclassé. En outre, la désinvolture diversement affichée du duo Gabin-Jouvet, le couplet du Baron allongé dans l'herbe sur les vicissitudes de la vie et la tirade d'Hamlet dans la bouche de l'Acteur au moment de son suicide indiquent que pour Renoir la vie n'est qu'un jeu plus ou moins dérisoire, une scène sur laquelle les hommes sont les histrions de leur propre vie. La fin, qui renvoie à la machine à rêves du cinéma, ironise à l'envi sur l'illusion de cette liberté gagnée par Pepel. Cette interprétation résolument politique des *Bas-Fonds* constitue en quelque sorte un développement plus sombre du *Crime de Monsieur Lange* du même Renoir, sorti quelques mois plus tôt : même idéal communautaire et même esprit de rébellion. Cependant, les sophismes désabusés du vieux sage Luka laissent poindre un certain désenchantement existentiel et idéologique concernant la lutte des classes (lutte pour la vie ici) dont le (sous-)prolétariat est toujours la victime.

PL

Bibliographie

Daniel Serceau, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, Cerf, 1985.
Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 2005.
Hubert Niogret, *Akira Kurosawa*, Payot & Rivages, 1995.
Michel Estève (dir.), *Akira Kurosawa*, Lettres modernes, « Études cinématographiques », 1999.

Louis Jouvet, Suzy Prim, Junie Astor, Les Bas-Fonds *(Jean Renoir, 1936)*



La Beauté du Diable

France, 1950

J.W. Goethe, *Faust*, 1808, traduit par Gérard de Nerval en 1828.

SYNOPSIS

Au seuil de la mort, le professeur Faust, démuni face à la vieillesse, est plein de regrets. Méphistophélès lui rend alors visite et lui propose de passer un pacte avec lui : vendre son âme en échange de la jeunesse et de la richesse. Il lui montrera aussi l'avenir. Faust accepte et prend l'apparence de Méphisto, tandis que ce dernier se cache sous les traits du vieux Faust…



La Beauté du Diable n'est pas une adaptation littérale ni directe du drame de Goethe (qui n'est pas cité au générique), mais plutôt une variation autour du mythe de Faust. Si la version de Goethe est l'une des plus connues, le thème faustien procède d'une multiplicité de sources : les différentes versions de Goethe (l'*Urfaust*, le second *Faust*), le *Volksbuch* du XVIe siècle, le texte de Marlowe, les variantes plus récentes comme le *Docteur Faustus* de Thomas Mann… Mais il ne faut pas oublier les versions musicales : *La Damnation de Faust* de Berlioz et surtout le *Faust* de Gounod (et son célèbre *Air des bijoux* adulé par les tintinophiles). C'est donc bien un mythe ancien et populaire que René Clair, cinéaste célèbre et respecté, adapte ici. Méliès en avait déjà donné plusieurs versions, dont la plus célèbre est celle de 1903. Murnau, lui, avait tourné un film reprenant autant Marlowe que Goethe, en mêlant le romantisme avec l'expressionnisme. C'est le deuxième film français de René Clair après son retour d'exil durant la Seconde Guerre mondiale (le premier étant *Le silence est d'or*, un hommage au cinéma d'antan). *La Beauté du Diable* est une production de « prestige », qui aura même droit à une grande « première » à l'Opéra de Paris en présence du président de la République.

Cette version de *Faust* se situe dans un pays et à une époque historique qui ne sont pas précisés. Les grandes lignes du mythe sont respectées. Faust est un vieux professeur désabusé auquel le Diable, par l'entremise de Méphistophélès, va proposer un pacte : son âme contre une nouvelle existence. Mais René Clair introduit des variations originales. Ainsi, Méphisto est dans un premier temps incarné par Gérard Philipe, et Faust par Michel Simon. Mais pour le tenter, Méphisto offre « gratuitement » à Faust le don de la jeunesse. Les rôles s'inversent alors : Gérard Philipe devient Faust, et Michel Simon Méphisto, qui doit se faire passer aux yeux du monde pour le véritable Faust afin de justifier sa disparition. Outre les nombreuses possibilités dramatiques qu'ouvre cette idée (sans parler du plaisir procuré par les deux grands comé-

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Faust en musique, de Gounod à Brian de Palma.
- Le thème du double dans les légendes fantastiques.
- Les variations de Faust à l'écran.
- *La Beauté du diable* et la tradition du film fantastique français.



Simone Valère, Michel Simon

Pr. Franco London Films/Universalia/ENIC
Réal. René Clair
Sc. René Clair, Armand Salacrou
Ph. Michel Kelber
Int. Michel Simon (Faust vieux/Méphistophélès), Gérard Philipe (Méphistophélès/Faust jeune), Simone Valère (la princesse), Nicole Besnard (Marguerite), Raymond Cordy (Antoine), Gaston Modot (le bohémien)…
Durée 92 min.

Autres versions :
- *Faust* (Georges Méliès, 1903)
- *Faust* (F.W. Murnau, 1926), int. Emil Jannings (Méphistophélès)
- *Marguerite de la nuit* (Claude Autant-Lara, 1956), int. Michèle Morgan, Yves Montand
- *Phantom of the Paradise* (Brian de Palma, 1974), int. Paul Williams, William Finley

diens changeant ainsi radicalement de registre au cours du film), celle-ci met en relief la nature indissociable de Faust et Méphisto, l'un étant le reflet, le double ou, pourquoi pas, la projection fantasmatique de l'autre.
Le scénario déploie également une intrigue amoureuse dans l'esprit romantique, ainsi que des passages presque proches de la comédie pure et simple, comme les multiples ruses de Méphisto pour faire signer Faust, chaque fois déjouées, ce qui vaut un savoureux monologue de Michel Simon « discutant » avec le Diable (sans que l'on entende celui-ci), se terminant par un « Quel métier… ! » fort peu orthodoxe. La seconde grande innovation inscrit le film dans une perspective beaucoup plus contemporaine (du moins à la fin des années 1940). Sommé par Faust de lui révéler son avenir, Méphisto s'exécute au moyen d'une sorte de projection cinématographique particulière. Faust/Gérard Philipe y voit son destin : tout-puissant et criminel, il règne au milieu des ruines et des destructions qu'il sème autour de lui, vieux et solitaire, avant d'être projeté dans les enfers. Cette séquence évoque tout aussi bien les drames du second conflit mondial (sur ce point le scénario se rapproche de Thomas Mann) que la peur des tragédies futures. Mais, fidèle à son optimisme, Clair conclut son film grâce aux ruses de Méphisto qui se retournent finalement contre lui. Faust, resté jeune, peut vivre libre et heureux !
Lors de sa sortie, le film rencontre un très bon accueil public mais fait l'objet de nombreuses critiques, visant tout aussi bien l'aspect « légendaire » du film qui semblait dépassé – comme tout ce qui de près ou de loin évoquait le cinéma de type « onirique » ou fantastique des années d'occupation –, que les « libertés » prises avec le mythe. Cette version est pourtant très plaisante et intelligente, et se rapproche peut-être des premiers spectacles de marionnettes ou de lanterne magique sur le thème de Faust. Elle semble en tout cas subir beaucoup mieux le passage du temps que l'adaptation de Claude Autant-Lara, située dans les années 1920, avec Yves Montand dans le rôle de Méphisto (rebaptisé « Monsieur Léon »), film exemplaire de la « qualité française » des années 1950. Il est vrai que le mythe de Faust peut prendre les formes les plus inattendues. On le retrouve ainsi dans l'excellent *Phantom of the Paradise*, mêlé à la légende du Fantôme de l'Opéra, sous la forme d'une comédie musicale rock et décadente.

LA



Bibliographie

« Le mythe de Faust – Faust de Gounod », *L'Avant-Scène Opéra*, n°2, mars-avril 1976.
Faust, Albin Michel, « Cahiers de l'hermétisme », 1977.
Olivier Barrot, *René Clair ou le temps mesuré*, Hatier, 1998.
Georges Charensol, Roger Régent, *Un Maître du cinéma : René Clair*, *La Table ronde*, 1952.
Charles Pornon, *Le Rêve et le fantastique dans le cinéma français*, La Nef de Paris, 1959.

Belle de jour

France-Italie, 1967

Joseph Kessel, *Belle de jour*, 1928.

SYNOPSIS

Mariée à un jeune chirurgien, Séverine ne trouve pas de véritable plaisir charnel auprès de lui. Ses nuits sont peuplées de fantasmes violents, d'humiliations. Une relation du ménage, Husson, qui lui répugne particulièrement, évoque devant elle l'existence de maisons clandestines et lui donne une adresse. Troublée, Séverine ne résiste pas à l'envie de s'y rendre et ne tarde pas à devenir « Belle de jour », la troisième pensionnaire de Madame Anaïs. C'est là qu'elle trouve, dans l'avilissement, son épanouissement intime, tout en poursuivant sa vie respectable et bourgeoise. Mais il s'avère qu'Husson est client de la maison…

Pr. Robert et Raymond Hakim/Henri Baum/Paris Films/Five Films
Réal. Luis Buñuel
Sc. Jean-Claude Carrière, Luis Buñuel
Ph. Sacha Vierny
Int. Catherine Deneuve (Séverine Serizy), Jean Sorel (Pierre Serizy), Michel Piccoli (Henri Husson), Geneviève Page (Madame Anaïs), Pierre Clémenti (Marcel), Françoise Fabian (Charlotte), Macha Méril (Renée), Muni (Pallas), Maria Latour (Mathilde)
Durée 101 min.

Il se trouve suffisamment de films estimés inférieurs au roman dont ils sont adaptés pour que l'on salue une œuvre qui fut reconnue comme supérieure au livre éponyme, y compris par son propre auteur, Joseph Kessel. C'est dire la finesse du travail accompli par le cinéaste Luis Buñuel et son compère, le scénariste Jean-Claude Carrière. Pour autant, il ne faudrait pas oublier si vite le récit original, qualifié de « roman de gare » par Buñuel. Celui-ci ouvre d'ailleurs son film par une scène à l'eau de rose, presque déclinée de la collection « Harlequin », avant de tourner à la perversité de la corde et du fouet. Joseph Kessel écrit *Belle de jour* en 1927, à l'époque de la première psychanalyse, de l'émancipation féminine et des « garçonnes »… « Ce que j'ai tenté avec *Belle de jour*, explique-t-il en préface du livre, c'est de montrer le divorce terrible entre le cœur et la chair, entre un vrai, immense et tendre amour et l'exigence implacable des sens. »
Le problème est que la représentation de la femme sous l'emprise de ses pulsions, épuisant ici « jusqu'à sa lie puissante le philtre de l'humiliation » (« Folio », p. 72), est une antienne littéraire souvent confinée au médiocre. L'auteur propose un traumatisme sexuel de l'enfance comme matrice inconsciente de l'avilissement volontaire de Séverine, jeune bourgeoise réservée et sortant d'une grave maladie, se réfugiant chaque jour dans le « confort » d'une maison de passe, entre 14 et 17 heures. D'où le surnom donné par la patronne, Madame Anaïs, de « Belle de jour ».
Paru d'abord sous forme de feuilleton dans le journal *Gringoire*, *Belle de Jour* attire un courrier abondant de la part de lecteurs scandalisés. C'est sur la base de cette réception sulfureuse que Buñuel et Carrière se voient proposer le sujet dans les années 1960, pour un « poème » (Freddy Buache), une descente dans les enfers intimes d'une femme lambda visant à explorer ce que Freud qualifie de « continent noir », l'érotisme féminin. Le film traite du passage à l'acte d'une jeune mariée, « comme il faut », riche, amoureuse, mais sexuellement insatisfaite, qui cultive ses fantasmes masochistes au fil de cauchemars de moins en moins supportables. La clé lui vient d'un ami de son époux qui lui donne – mais est-ce innocent ? – l'adresse d'une maison close.


Catherine Deneuve

On peut voir dans *Belle de jour* un film sur une beauté blonde « BCBG » qui va se prostituer et jouir sous les coups ou les humiliations. Mais Buñuel se prémunit de toute dérive voyeuriste : il n'y a dans le film aucun « folklore de bordel », aucune nudité autre que suggérée. À la limite, l'interdiction aux moins de 13 ans fut un argument promotionnel. En revanche, il y a une deuxième lecture du film reposant sur la dimension fantasmatique de Séverine, l'onirisme cher à Buñuel qui fait évoluer le spectateur dans les arcanes du rêve (la scène du duel est un chef-d'œuvre). Le génie du film vient de l'égalité de traitement entre le réel et l'imaginaire, opérant une fascination presque hypnotique sur cette femme en quête d'elle-même. Les auteurs suggèrent ainsi que l'être humain n'est pas sécable, qu'il n'y a pas de ligne de partage tant définie entre la « vraie » vie et la projection inconsciente de soi.

« Passé, présent, futur, mémoire, imagination, sensation immédiate s'imbriquent et parfois se confondent sans se confondre vraiment dans un espace où le narratif se substitue au vécu, et vice-versa, où s'abolissent les frontières entre les faits du quotidien captés les yeux ouverts et ceux qui se sont produits, fantômes, derrière les paupières. » (Freddy Buache)

Catherine Deneuve incarne presque « malgré elle » le personnage de Séverine, dont la froideur bourgeoise, la retenue, sont exploitées par Buñuel avec virtuosité, glissant ainsi de la beauté glaciale vers le sentiment diffus d'une pudeur sans cesse réprouvée par ses propres pulsions mêmes. C'est bien l'ellipse cinématographique qui transcende les descriptions un peu canailles et complaisantes du récit de Kessel. Pour l'actrice, c'est un tournant décisif de sa carrière. Cette sobriété de jeu est alimentée par une partition collective sans faille, de Jean Sorel, parfait en époux modèle et mollasson, jusqu'à Michel Piccoli, toujours d'une équivoque effarante. On a coutume de citer la performance de Francis Blanche en client farceur graveleux qui décide du sort de Séverine en la forçant, mais que dire du travail de Geneviève Page, sublime Madame Anaïs, fascinée et presque amoureuse de sa pensionnaire atypique à la beauté glaciale. L'appartement de plaisir s'anime peu à peu pour devenir le vrai refuge de la jeune femme, et Belle de jour de s'éveiller peu à peu à de nouveaux amants canailles



Jean Sorel, Catherine Deneuve



Michel Piccoli, Catherine Deneuve

(Pierre Clémenti), à la répulsion des cannes, au fétichisme des bottines, jusqu'à certaines cérémonies, presque nue, dans un cercueil.
« Ce film qui reste le plus commercial de Buñuel révèle une génération d'acteurs qui fait le lien peut-être pour la première fois à l'écran entre le cinéma d'avant-garde et le cinéma grand public », écrit Octavio Escali. Pourtant, la quête de Séverine, à travers le dédale de son vertige intérieur, cette frustration de liberté, est-elle si loin des œuvres de Kessel, dont le héros Ouroz des *Cavaliers* (1967, comme par hasard !) professe la nécessité d'être « le premier, le seul à courir sans autre but que sa course » ?
Allant plus loin encore que Kessel ou même Buñuel, l'héroïne s'échappe du cadre narratif ou formel pour épouser les révolutions sociétales du XXe siècle en cours : quelle que soit sa soumission, Belle de jour est, en fin de compte, actrice de sa sexualité. En tant que telle, elle existe, au sens existentiel du terme, et finit par réintégrer son foyer, hantée par les conséquences de ses actes mais libérée de ses cauchemars, régissant jusqu'au corps éteint de son mari, devenu impotent. Le masochisme n'était que philtre, que faux-semblant d'un désir forcené d'émancipation, non au-delà des normes bourgeoises mais au travers d'elles, par leurs contradictions mêmes. Le landau peut revenir vide dans l'allée automnale, le réel et l'imaginaire se confondent de façon presque « indispensable » (Jean-Claude Carrière). Le cri du petit animal, *off*, évoque celui d'un nourrisson et l'onirisme tourne au subliminal.

La réception critique tourne à l'empoignade, pour un film qui, au-delà d'un gros succès public, accède instantanément au statut d'œuvre culte. Jacques Lacan lui-même l'utilise et le projette en cours à ses étudiants. Buñuel déclare qu'il s'agit là de « son dernier film », ce que démentent les cinq autres œuvres qu'il tourne par la suite, dont trois coécrites avec Jean-Claude Carrière et une autre avec Catherine Deneuve (*Tristana*).
Belle de jour est libre. Mais qu'y avait-il dans la petite boîte mystérieuse de l'Asiatique ?

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'onirisme et la représentation de l'inconscient au cinéma.
- Formes et figures de la transgression.
- Le surréalisme.
- Évolution et mentalités de la société française de 1945 à nos jours.

Bibliographie

Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, architecte du rêve* [Biographie], P. Lherminier, 1978.

Freddy Buache, *Buñuel*, « L'Invisible et le Visible », L'Âge d'homme, 1990.

Louis Seguin, « Les frontières du rêve », *Positif* n°87, septembre 1967.

Interview de Jean-Claude Carrière en supplément du film *Belle de jour*, éditions StudioCanal, 2008.

Octavio Escali, « *Belle de jour* ou l'alchimie picturale », disponible en ligne sur le site : http://www.puretrend.com/rubrique/yves-saint-laurent_r25/luis-bunuel-et-yves-saint-laurent-belle-de-jour-ou-l-alchimie-picturale_a41907/1

Interview de Luis Buñuel par Christian Durieux à la Mostra de Venise, disponible sur le site : http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-fr/notice/Europe00048/-luis-bunuel-a-propos-de-belle-de-jour

La Bête humaine

France, 1938

Émile Zola, *La Bête humaine*, 1890.

SYNOPSIS

Roubaud, un employé des chemins de fer, marié à Séverine, a des ennuis professionnels. Il demande à sa femme d'intervenir auprès du « parrain » de celle-ci, Grandmorin, qui est un homme d'influence. Mais Roubaud découvre la véritable nature des liens qui unissent Grandmorin et Séverine. Roubaud tue Grandmorin dans un train, mais le meurtre a un témoin, Lantier, qui choisit de se taire. Séverine et Lantier deviennent amants, amorçant ainsi une nouvelle tragédie criminelle.

Pr. Robert et Raymond Hakim/Paris Films
Réal. Jean Renoir
Sc. Jean Renoir
Ph. Curt Courant
Int. Jean Gabin (Lantier), Simone Simon (Séverine), Fernand Ledoux (Roubaud), Julien Carette (Pecqueux), Jacques Berlioz (Grandmorin), Blanchette Brunoy (Flore), Jean Renoir (Cabuche)
Durée 100 min.

Autres versions :
- *Die Bestie im Menschen* (Ludwig Wolff, 1920)
- *Human Desire* (Fritz Lang, 1954), int. Glenn Ford, Gloria Graham, Broderick Crawford

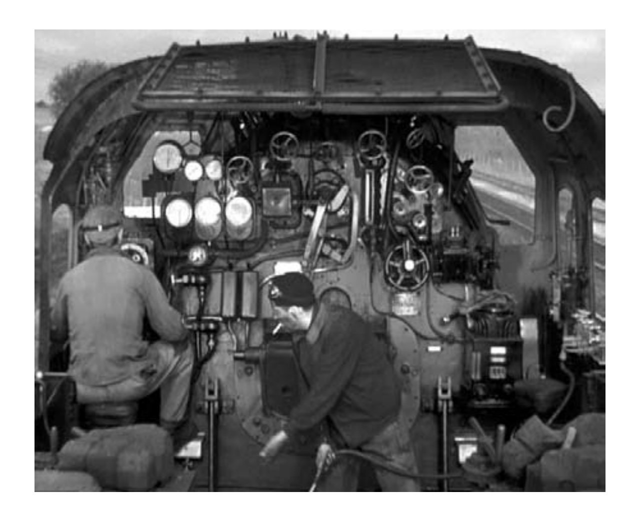
Jean Renoir est au sommet de sa gloire et de sa popularité lorsqu'il entreprend l'adaptation du roman d'Émile Zola. Il a réalisé auparavant *La Marseillaise*, et encore précédemment *La Grande Illusion*. Ce n'est pas sa première adaptation littéraire, loin s'en faut, puisqu'il a déjà réalisé des films tirés des œuvres de Georges Simenon (*La Nuit du carrefour*, 1932), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, 1933), Guy de Maupassant (*Partie de campagne*, 1936), ou Maxime Gorki (*Les Bas-Fonds*, 1936).

La Bête humaine semble s'inscrire tout naturellement dans la thématique de Renoir en ces années 1930, faite essentiellement de « réalisme social ». On sent néanmoins, par le choix de cette œuvre noire, que la période d'optimisme du Front populaire, dont Renoir a été un des chantres (avec par exemple *Le Crime de Monsieur Lange* et *La vie est à nous*), est terminée.

Le réalisateur ne suit pas le roman à la lettre et effectue plusieurs modifications importantes. La première est, sur le plan scénaristique, une simplification de l'intrigue criminelle. C'est ainsi que le personnage de Cabuche (interprété par Jean Renoir lui-même) prend un autre statut : dans le roman, il est arrêté et condamné pour le meurtre de Séverine ; dans le film, pour celui de Grandmorin. La complexité des relations au sein du roman est ainsi ramenée à un fil plus simple, mais aussi plus marqué, dans l'esprit de Renoir : Cabuche, le marginal, est condamné à tort pour le meurtre d'un homme abject mais socialement puissant. C'est ici une « justice de classe » qui se met ainsi en place.

Mais la modification la plus importante concerne la modernisation du roman, situé à l'époque contemporaine. Elle paraît moins évidente au regard d'un spectateur du XXIe siècle, mais elle est néanmoins capitale. Par ce déplacement temporel, Renoir fait sortir le récit du cycle des Rougon-Macquart (auquel, il est vrai, il ne se rattache « généalogiquement » que de manière éloignée et presque artificielle) et le place dans la modernité de la fin des années 1930. Lantier évoque tout juste son héritage génétique (« toutes ces générations qui m'ont pourri le sang ») pour expliquer ses crises épileptiques.


JEAN GABIN
SIMONE SIMON
DANS UN FILM DE
JEAN RENOIR
LA BETE HUMAINE
d'après le chef-d'œuvre
d'EMILE ZOLA
avec LEDOUX sociétaire de la Comédie Française et CARETTE



Cette transposition moderne est également l'occasion pour le cinéaste de se livrer à un véritable exercice documentaire sur le monde du rail et des cheminots. On sait que, pour se préparer à ce rôle, Gabin, héros populaire par excellence, a véritablement appris les bases du métier. Cet aspect réaliste se retrouve en particulier dans la magnifique ouverture du film, une séquence de près de dix minutes sans aucune phrase de dialogue, montrant Gabin et Carette à bord de *La Lison* sur la ligne de Brest, ne communiquant que par signes et gestes, tandis que le roman s'ouvre dans la « chambre de fonction » de Roubaud à Paris, dans le quartier de la gare Saint-Lazare.

Cette même recherche de réalisme fait que le style de Renoir est très différent pour ce film de ce qu'il est dans d'autres œuvres à la technique plus ostensiblement brillante. On ne trouve pas ici les effets de profondeur de champ de *La Chienne* ou les grands mouvements de caméra symboliques du *Crime de Monsieur Lange* (une œuvre sociale noire mais profondément optimiste), sans parler de la construction virtuose, à venir, de *La Règle du jeu*. Dans *La Bête humaine*, la réalisation semble suivre, tout au long du film, le style et le rythme imposés par la séquence d'ouverture : ceux d'une œuvre quasiment documentaire, précise et froide, qui enregistre les tourments et les réactions compulsives des protagonistes. L'art de Renoir se situe ici, plus nettement encore que dans ses autres films, dans sa technique de la direction d'acteurs.

Le film de Renoir va connaître un excellent accueil aussi bien public que critique, et sera en fait son dernier succès avant *La Règle du jeu*, son chef-d'œuvre, qui sera au contraire violemment rejeté. Dans les années 1950, Fritz Lang, alors cinéaste américain, réalise *Human Desire* (*Désirs humains*) à la demande du producteur Jerry Wald, conquis par *La Bête humaine*. C'est donc une nouvelle adaptation de Zola autant qu'un remake du film de Renoir. Le cas est d'autant plus intéressant qu'il s'agit de la seconde reprise par Lang d'un film du cinéaste français, après *Scarlet Street* (*La Rue rouge*, 1945), inspiré par *La Chienne*. Dans le cas de *Human Desire*, Lang reprend la démarche de Renoir en situant l'action à l'époque contemporaine et en livrant une véritable étude de milieu, conservant également l'influence de l'atavisme sur l'image de son héros. La locomotive à vapeur est remplacée par une machine électrique, et le nouveau « Lantier », nommé Jeff Warren, est un ancien combattant de la guerre de Corée. Également très précis dans la reconstitution documentaire, Lang oriente le récit vers un pur « film noir », dans lequel les questions de classes sont évacuées au profit d'une problématique, centrale chez le grand cinéaste, sur la psyché humaine et le sentiment de culpabilité. Sa mise en scène au scalpel fournit un cadre expressionniste, épuré jusqu'à l'abstraction (la dualité étant assumée par des jeux de lignes et un noir et blanc fortement contrasté), à l'étude des personnages, accablés par un fatum qui s'accomplit à travers eux.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Zola à l'écran.
- ➔ La mythologie du rail et des cheminots au cinéma.
- ➔ Fritz Lang/Jean Renoir : rapprochements et différences au travers de leurs deux adaptations.



Bibliographie

Daniel Serceau, *Jean Renoir l'insurgé*, Le Sycomore, 1981.
André Bazin, *Jean Renoir*, Champ libre, 1971.
Raymond Chirat, *Le Cinéma français des années 30*, Hatier, 1983.
Yannick Dehée et Christian-Marc Bosséno (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Nouveau Monde éditions, 2009.
Lotte Eisner, *Fritz Lang*, Éditions de l'Étoile/Cinémathèque française, 1984.

Le Bossu

France, 1997

Paul Féval, *Le Bossu*, 1857.

SYNOPSIS

Lagardère, un jeune homme sans famille, se lie d'amitié avec le duc de Nevers. Ce dernier apprend qu'il est le père d'une petite fille, née de sa liaison avec Blanche de Caylus. Il prend la route pour la retrouver, en compagnie de Lagardère qu'il fait chevalier et à qui il dévoile une « botte » secrète qui le rendra invincible à l'épée. Mais Nevers tombe dans un traquenard ourdi par Gonzague, cousin de Nevers. Lagardère adopte l'enfant, une fille nommée Aurore, et se réfugie avec elle dans une troupe de comédiens ambulants, après avoir juré de venger Nevers. Des années plus tard, il accomplira cette vengeance en s'introduisant dans l'entourage de Gonzague grimé en bossu.

Pr. D.A. Films/TF1 Films Productions/Alicéleo
Réal. Philippe de Broca
Sc. Philippe de Broca, Jérôme Tonnerre, Jean Cosmos
Ph. Jean-François Robin
Int. Daniel Auteuil (Lagardère), Fabrice Luchini (Gonzague), Vincent Perez (Nevers), Marie Gillain (Aurore), Jean-François Stévenin (Cocardasse), Didier Pain (Passepoil), Yann Collette (Peyrolles), Philippe Noiret (Philippe d'Orléans)…
Durée 120 min.

Autres versions :
- *Le Bossu* (René Sti, 1934), int. Robert Vidalin
- *Le Bossu* (Jean Delannoy, 1944), int. Pierre Blanchar
- *Le Bossu* (André Hunnebelle, 1959), int. Jean Marais



Marie Gillain, Daniel Auteuil

Il faut bien reconnaître que le célèbre roman de Paul Féval n'est sans doute plus très lu de nos jours : son style a un peu vieilli, son mode narratif aussi. Mais certains de ses éléments font partie de la mémoire collective. La célèbre botte de Nevers ou les grandes envolées lyriques comme « Si tu ne viens pas à Lagardère, Lagardère ira à toi ! » participent de la persistance du mythe populaire des aventures du Bossu, sans doute grâce au cinéma et, par la suite, à la télévision.

Une première adaptation est réalisée dès 1913 par André Heuzé. Mais la grande version muette est celle de 1925, *Le Bossu ou le Petit Parisien* (Jean Kemm) avec Gaston Jacquet dans le rôle de Lagardère. Le film est composé de sept épisodes, à la manière d'un roman-feuilleton, mais a été également exploité en une version « condensée ». L'adaptation est réalisée par Paul Féval fils, en continuateur régulier de l'œuvre de son père (on lui doit d'ailleurs les « suites » du roman original). La première version parlante est tournée en 1934 par René Sti, pour les studios Albatros. Elle ne marqua guère l'histoire du cinéma, et Robert Vidalin, acteur généralement cantonné dans les seconds rôles, interprète un Lagardère peu convaincant. À la Libération, c'est Pierre Blanchar qui reprend le rôle dans la version réalisée par Jean Delannoy (*Le Bossu*, 1944).

Pendant longtemps, l'adaptation de référence a été celle de 1959, œuvre en couleurs d'André Hunebelle. Pourtant, la réalisation est assez molle, le roman élagué et


le Bossu



Hubert Noël, Jean Marais, Bourvil, Le Bossu *(André Hunnebelle, 1959)*

aseptisé, conformément à l'habitude prise dans le genre particulier du cinéma de cape et d'épée français de l'époque. Mais le succès vient de l'interprétation, du charme et du charisme de Jean Marais dans le double rôle de Lagardère et du Bossu, auquel on a eu l'idée d'associer Bourvil dans le rôle de Passepoil, en modifiant sensiblement l'importance de ce personnage.

Il est cependant permis de préférer la dernière version en date, *Le Bossu* de Philippe de Broca, infiniment plus vive et intelligente. Le cinéaste est un spécialiste de ce type de cinéma « populaire » de grande qualité, et a auparavant signé de véritables classiques tels que *Cartouche* (1961) ou *L'Homme de Rio* (1963). De Broca et ses scénaristes instillent un second degré bienvenu, qui ne verse jamais dans la parodie, mais qui, au contraire, instaure une complicité avec le « cape et épée ». Le film est ainsi parfaitement respectueux du genre, y compris dans ses aspects les plus saugrenus (il est ainsi « invraisemblable » que Gonzague ne reconnaisse jamais Lagardère, alors que tous les spectateurs l'identifient aisément. Mais cela fait partie des codes et des conventions du genre, de la même manière que personne, et pas même Loïs Lane, n'identifie Clark Kent et Superman). Dans le même temps, des lignes de dialogue font référence à l'époque contemporaine comme autant de clins d'œil amusés (Gonzague/Luchini s'étonne ainsi de l'arrivée de la troupe de comédiens sur la colline de Chaillot). L'adaptation développe également des aspects souvent mis de côté dans les versions précédentes (notamment les tentations incestueuses) et place tous les caractères à égalité. Parfois, le traitement des personnages s'éloigne beaucoup de leur représentation habituelle (en particulier Nevers). De ce fait, les comédiens s'en donnent à cœur joie et semblent éprouver une véritable jubilation. Fabrice Luchini en particulier, époustouflant dans le rôle de Gonzague, peut se livrer à quelques monologues théâtraux, et autoanalyser le personnage du « traître », figure indispensable du genre. Cette nouvelle version du *Bossu*, à la fois respectueuse et modernisée, a rencontré un vif succès public (à défaut de plaire à la critique, plutôt mitigée), et a même suscité un nouvel intérêt pour les héros « classiques » du cinéma français, qui a entraîné, quelque temps après, la reprise d'autres grandes figures comme *Fanfan la Tulipe*, pour un résultat bien moins probant.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Histoire de France et personnages de fiction (de Dumas à Féval).
- ➔ La figure du héros déguisé.
- ➔ Étude d'un genre : le cinéma de cape et d'épée.

Bibliographie

Jean-Pierre Galvan, *Paul Féval, parcours d'une œuvre*, Encrage, 2000.

André Garel, Dominique Maillet, *Philippe de Broca*, Henri Veyrier, 1990.

Daniel Compère (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Nouveau Monde éditions, 2007.

Dictionnaire du cinéma populaire français, Nouveau Monde éditions, 2009.

Cadavres exquis

France-Italie, 1976 (*Cadaveri eccellenti*)

Leonardo Sciascia, *Le Contexte* (*Il Contesto*), 1971.

SYNOPSIS

Le magistrat Varga est assassiné quelques secondes après être sorti des catacombes de Palerme où il venait de se recueillir. L'inspecteur Rogas est chargé de l'enquête. En moins d'une semaine, deux autres juges sont tués dans des circonstances troubles. Ces fonctionnaires ont en commun d'avoir été corrompus. Contre l'avis de son chef direct, qui estime que le coupable doit être du côté des milieux subversifs ou parmi les fous potentiels, Rogas penche pour la vengeance d'un homme autrefois victime d'une injustice. D'autres incidents finissent par le convaincre qu'un vaste complot contre l'État se trame en secret, avec la collusion des autorités de la police et des forces armées. Par le biais d'un ami, Rogas se tourne alors vers le premier secrétaire du parti communiste qu'il décide de mettre au courant. Rendez-vous est pris dans une salle du musée de la ville où les deux hommes sont abattus par de mystérieux tireurs.

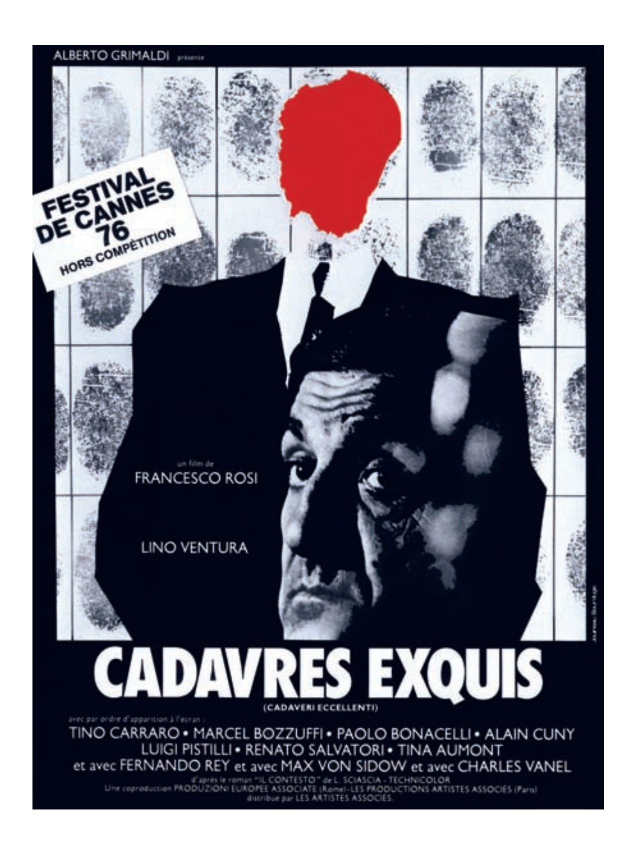
Lino Ventura



Pr. Produzioni Europee Associati (PEA)/Les Artistes Associés
Réal. Francesco Rosi
Sc. Tonino Guerra, Lino Ianuzzi, Francesco Rosi
Ph. Pasqualino De Santis
Int. Lino Ventura (inspecteur Amerigo Rogas), Tino Carraro (le chef de la police), Marcel Bozzuffi (le paresseux), Paolo Bonacelli (Docteur Maxia), Alain Cuny (Juge Rasto), Maria Carta (Madame Cres), Luigi Pistilli (Cusan)…
Durée 120 min.

Le film débute par une extraordinaire métaphore : en suivant un vieil homme dans les catacombes capucines de Palerme, Francesco Rosi se place immédiatement sur un plan symbolique. Non seulement le spectacle des huit mille momies constitue une méditation sans pareille sur la vanité humaine, mais elle évoque aussi la décomposition des plus hauts échelons du corps social, puisque les corps sont enterrés en tenue d'apparat et sont exposés en fonction des subsides de leurs familles. La momie oubliée des siens est remisée sur les parties hautes de la crypte, d'où son rictus qui poursuit le visiteur comme un avertissement.
Le vieil homme sort du cimetière souterrain, précédé par la caméra qui le laisse avancer d'un pas lent jusqu'à ce qu'il s'écroule sous les balles. Aux Borgia succèdent la Mafia, les Brigades rouges ou le terrorisme d'État. Ces premières minutes caractérisent l'ambiance délétère des années de plomb italiennes, de l'attentat de la Piazza Fontana en 1969 jusqu'à l'attentat de la gare de Bologne en 1990. Plus de deux cents morts en une quinzaine d'années.
Le juge Varga (Charles Vanel) vient d'être assassiné. C'est l'inspecteur Amerigo Rogas qui est chargé de l'enquête, sous les traits duquel on identifie rapidement la silhouette massive de Lino Ventura. L'affaire est très vite placée sous le signe de l'affrontement politique puisque les funérailles grandioses du défunt sont troublées par l'arrivée d'un cortège de jeunes manifestants prônant l'insurrection.
Cette entrée en matière permet de camper Rogas en enquêteur *a priori* impartial. Il n'y a rien d'engagé chez lui, comme les héros de Damiani (*La Mafia fait la loi*, 1968 ; *Confession d'un commissaire de police au procureur de la République*, 1971), ni de « libertaire fatigué », comme l'impayable Ugo Tognazzi dans *Au nom du peuple italien* de Dino Risi (1971). En vérité, Ventura n'est guère plus proche du personnage du *Contexte* de Leonardo Sciascia, caractère complexe, travaillé par le doute et utilisant ses propres failles telle une quête philosophique prolongée par l'enquête proprement dite. À ce titre, Sciascia, écrivain engagé s'il en est, est plus fidèlement servi par Gian Maria Volonte dans *À chacun son dû* d'Elio Petri (1967), mais le film de Rosi reste incontestablement meilleur.

Adapter *Le Contexte*, texte très court, relève au départ de la gageure, tant le récit de Sciascia se situe stylistiquement à l'opposé de la narration cinématographique, avec ses longues introspections et ses rares dialogues. L'auteur livre ainsi une analyse impitoyable de l'imposture démocratique au regard des idées issues des Lumières dont elle prétend s'inspirer.
Sur une musique entêtante d'Astor Piazzolla, l'enquête de Rogas se déroule au rythme de la menace qui se précise sur sa propre personne. Plus il avance, plus la vérité à laquelle il aspire semble prête à se retourner contre lui, déclinaison du mythe d'Icare. À ce titre, les éminences des corps constitués apparaissent sous la





Charles Vanel

double apparence de supérieurs auxquels le policier rend des comptes, et de figures de mort, lui suggérant l'angle sous lequel il doit chercher. Alors que les assassinats de juges se multiplient, Rogas est prié de dénicher un coupable idéal répondant aux critères de la marginalité subversive… Bref, un gauchiste. Au fil de ses investigations, l'inspecteur découvre que des tenants du parti de l'ordre fomentent un coup d'État et utilisent l'exploitation médiatique de l'affaire pour faire diversion…
L'interprétation de Ventura repose sur le silence, la photogénie de son expression impavide et sa grande sobriété de jeu. Cette approche permet de traduire en images l'extraordinaire bouillonnement intime du personnage du roman, tout en conservant l'essentiel : un être davantage épris de justice qu'il n'est justicier.
L'anxiété du film, les forces dont il traduit l'opposition, demeurent à ce jour l'un des marqueurs les plus intenses de cette période de l'histoire italienne, de cette « stratégie de la tension » définie à Washington en pleine guerre froide, visant à empêcher, par tous les moyens, l'accès au pouvoir d'un parti communiste, fût-ce au moyen du terrorisme d'État. Francesco Rosi est aujourd'hui reconnu comme l'un des maîtres des « films dossiers », c'est-à-dire des films liant la fiction à un sujet d'actualité et des images d'archives dans le but d'offrir un traitement cinématographique engagé tout en restant distinct du traitement journalistique.
L'exécution finale de Rogas et du meneur communiste dans un musée, en contrepoint de l'assassinat de Varga en ouverture du film, permet de conclure sur les deux cadavres gisants alors que se fait entendre la conclusion toute prête accusant le commissaire d'avoir tué l'homme politique et que monte en fond sonore le bruit des manifestants. Pourtant, cet épilogue n'est pas si connoté si l'on suit le bilan d'un historien reconnu comme Pierre Milza :
« Sur les 4384 actes de violence politique recensés entre 1969 et 1975, 83 % furent le fait des organisations de l'utra-droite nationaliste et néofasciste. »
Un an plus tard éclate en Italie l'affaire Aldo Moro, à propos de la mort duquel des propositions contradictoires courent encore.

Cadavres exquis demeure un classique du cinéma italien, formant une sorte de diptyque avec *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* d'Elio Petri, dans lequel le commissaire fascisant joué par Gian Maria Volonte incarne le revers de Rogas. Plus largement, Rosi prend place au Panthéon des réalisateurs engagés, aux côtés de Damiani, Olmi ou plus tard Moretti. Un cinéma qui a su séduire les plus grandes vedettes des années 1970, lesquelles portent littéralement certains films sur leurs épaules.
Notons que le titre du film est devenu une expression courante de la langue italienne, toujours utilisée de nos jours, pour désigner l'assassinat de personnages importants.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ L'enquête dans la littérature et au cinéma.
- ➔ La figure du commissaire dans les littératures française et italienne.
- ➔ Le film politique (genre cinématographique).
- ➔ La mafia au cinéma, de la construction du mythe à sa déconstruction (*Le Parrain* ; *Gomorra*).



Bibliographie

Joël Magny, « Cadavres exquis ou requiem pour la révolution », dans *Études cinématographiques* n°66, 2001, pp. 171-183.
Michel Ciment, *Le dossier Rosi*, Ramsay, 1987.
Linda Coremans, *Francesco Rosi : un cinéaste de la modernité*, Bruxelles, APEC, 1987.
Jean A. Gili, *Francesco Rosi : cinéma et pouvoir*, Cerf, 1976.
Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XXe siècle, 1914-1991*, Complexe, 2003.
Pierre Milza, *Histoire de l'Italie*, Fayard, 2006.
« Gladio : Et la France ? », *L'Humanité*, 10 novembre 1990.



Le Capitan

France, 1960

Michel Zévaco, *Le Capitan*, 1907.

SYNOPSIS

En 1616, Louis XIII a 15 ans, et sa mère Marie de Médicis est régente du royaume. Elle a confié le pouvoir à son favori Concini, qui cherche à s'en emparer en ne reculant devant aucune félonie. Pour parvenir à ses fins, il fait assassiner tous ses opposants par une bande armée menée par l'infâme Rinaldo. Le chevalier François de Capestang tente de sauver son ami le marquis de Teynac, attaqué dans son château par Rinaldo et ses spadassins. Capestang est blessé d'un coup de pistolet mais il est sauvé et soigné par une mystérieuse inconnue. Il rejoint Paris. En chemin, il fait étape et se lie avec un baladin, Cogolin. Les deux hommes vont croiser à une auberge la mystérieuse inconnue, Gisèle d'Angoulême, puis la délivrer de la prison du château de Saint-Leu où elle a été enfermée. Sur ces entrefaites, Capestang sauve la vie d'un adolescent dans la forêt qui n'est autre que Louis XIII, à qui il jure fidélité.

Il aime donc la fille de celui qui mène la conspiration contre le roi qu'il défend. Capestang essaie de les convaincre de se rallier à la cause du roi que Concini veut faire assassiner par tous les moyens…

Pr. René Bezard/Pierre Cabaud/Da. Ma. Cinematografica/ P.A.C./Pathé Consortium Cinéma
Réal. André Hunebelle
Sc. Jean Halain, André Hunebelle, Pierre Foucaud
Ph. Marcel Grignon
Int. Jean Marais (François de Capestang), Bourvil (Cogolin), Elsa Martinelli (Gisèle d'Angoulême), Pierrette Bruno (Giuseppina), Lise Delamare (Marie de Médicis), Annie Anderson (Béatrice de Beaufort), Guy Delorme (Rinaldo)
Durée 111 min.

À moins d'être un nabab hollywoodien, adapter fidèlement au cinéma un roman de Michel Zévaco est une entreprise impossible. Sans parler de sa geste des Pardaillan, œuvre monumentale et flamboyante en dix romans, le moindre récit multiplie les intrigues croisées, les chevauchées et les duels à un rythme infernal, les inévitables scènes d'auberge ou les introspections ténébreuses, tumultes sous les crânes des personnages négatifs. Le héros est toujours seul (Pardaillan, Buridan, ici François de Capestang), le serviteur est débrouillard, les servantes sont accortes, et les méchants sont partagés en trois espèces : les têtes pensantes (Concini, Richelieu), les espions fourbes et les spadassins haineux. Seules, peut-être, les héroïnes s'en tirent mieux, agrémentées qu'elles sont d'un caractère bien trempé qui leur fait regretter par endroits l'impéritie de la gente masculine. L'une d'elles, Anaïs de Lespars, n'est-elle pas le personnage principal du roman *L'Héroïne* ?

Ce qui distingue Zévaco de la cohorte des auteurs de littérature populaire, c'est un lyrisme stylistique combiné aux ficelles du Grand Guignol, avec une violence authentique sous-jacente au texte. Né en 1860, le jeune Corse s'est lancé dans le journalisme politique après une période militaire agitée et a rejoint les rangs des militants anarchistes à l'époque des bombes, des manifestations réprimées dans le sang et de la clandestinité militante. Entre 1888 et 1900, Michel Zévaco est un acteur de l'anarcho-syndicalisme, et croise le chemin des Pouget, Malato et autres Zo d'Axa… Ainsi que celui de Louise Michel, bien sûr, mais surtout de la « frondeuse » Séverine, veuve de Jules Vallès. Notre journaliste corse a connu les filatures, les passages à tabac, les dénonciations et même la prison de Sainte-Pélagie qui lui a laissé de lourdes séquelles de santé. Une part de cette révolte autobiographique anime la superbe des héros de cape et d'épée, Capestang en tête.

Lorsque Michel Zévaco décède en 1918, il est sur le point de s'atteler à des adaptations cinématographiques de ses propres romans, lesquels ont été des triomphes de presse et de librairie entre 1900 et 1914. Ainsi, *Le Capitan* a-t-il d'abord été publié en feuilleton dans *Le Matin* en 1906, avant d'être repris en volume chez Fayard dans la collection « Le livre populaire » à 65 centimes. Son tirage initial est de 100 000 exemplaires et connaît de nombreuses rééditions. Quelques lignes suffisent à reconnaître une évidence. Au-delà de la « machinerie » des décors décrits, le style de Zévaco est cinéma pur, avec presque des effets de zoom sur les personnages dans le choix adjectival pour traduire leurs expressions ou des sautes d'action d'un chapitre à l'autre.

Ce sont ces qualités qui amènent, en 1946, le scénariste Bernard Zimmer à proposer l'adaptation du roman à un spécialiste du film d'aventure, Robert Vernay. Celui-ci peine à retrouver sa verve du *Comte de Monte-Cristo* d'avant-guerre, et le tournage, à coups de pellicules rapiécées, accouche d'un film des plus ternes. En 1960, le réalisateur André Hunebelle sort tout juste du triomphe de son film *Le Bossu*, fruit de sa première collaboration avec l'acteur Jean Marais. Ce dernier donne un second souffle à sa carrière en endossant la cape et l'épée du genre, le contraste de son association avec Bourvil en valet (Passepoil), ayant été particulièrement prisé du public.


Bourvil, Jean Marais





Jean Marais, Elsa Martinelli

Hunebelle se souvient alors du *Capitan* de 1946 et charge son fils (au générique Jean Halain) d'en reprendre la trame en ne gardant que les ingrédients du succès du *Bossu*, à savoir la diction, le physique, la gestuelle, la superbe de Jean Marais accompagnée de la maladresse de Bourvil. Il n'est pas certain que les Hunebelle père et fils aient lu le livre, mais le paradoxe est qu'ils vont en traduire parfaitement l'esprit et la fougue. La même équipe se retrouve aux studios Franstudio de Saint-Maurice qu'elle vient de quitter quelques semaines auparavant. Jean Marais étincelle dans le rôle du chevalier François de Capestang, et tant pis si le héros du roman n'a que 22 ans. Il crée tout simplement un archétype cinématographique, détaché des pesanteurs du *Bossu*. Main au côté, un coup d'estoc, deux de taille, virevolte de cheval, plongeon dans les douves, il saute, surgit, fait ses cascades sans doublure, étreint, embrasse, déclame avec un sérieux de Comédie Française.
Avec *Le Capitan*, c'est le « style Hunebelle » qui naît et va régner dix ans sur le box-office, forgeant l'imaginaire de plusieurs générations et amenant les adolescents à la lecture (10 millions d'entrées pour *Le Bossu* et pour *Le Capitan* en la seule année 1960 !).
L'intrigue du film a le mérite de ne pas opposer les bons et les méchants, mais de camper en 1616 un jeu « à trois bandes » entre le jeune roi Louis XIII, l'abominable Concini qui règne en sous-main et les opposants au roi, parmi lesquels le duc d'Angoulême. Sa fille, Gisèle (Elsa Martinelli), va aimer Capestang, lequel sauve la vie du roi en calmant l'emballement de sa monture et lui jure fidélité. Dilemme car Gisèle est fidèle à son père conspirateur et aime François loyaliste. Mais tout ce petit monde déteste Concini qui, en plus, désire violer Gisèle et la fait enlever.
Bref, tout ceci n'est pas simple mais enlevé comme de l'Offenbach. Et qu'importe si les intermèdes vocaux de Bourvil (Cogolin) ont bien vieilli, si le jeu de Christian Fourcade en Louis XIII est exécrable ou si le film ne dit jamais ce qu'est un capitan, à savoir un gentilhomme de fortune, un peu canaille sur les bords, bref tout le contraire du héros ! Il reste les flamberges qui sortent du fourreau, le sublime duel final, les galops, un nain empoisonneur (Piéral) glissant dans les couloirs sombres du Louvre, une chaumière d'amour et surtout l'escalade de la muraille du château de Val par Capestang au moyen de couteaux plantés à mains nues dans le roc. Quand on n'y croit plus, l'enfance est finie.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Histoire de France et personnages de fiction (d'Alexandre Dumas à Michel Zévaco).
- L'héroïsme en littérature : panache, superbe et solitude.
- Le film de cape et d'épée (genre cinématographique).
- L'Ancien Régime.

Bibliographie

Jean Colombel, « Zévaco, *Pardaillan* », *Les Temps modernes*, août-sept. 1974.

Aline Demars, « Les romans "modernes" de Michel Zévaco », *Romantisme*, n°53, 1986.

Aline Demars, « Michel Zévaco, anarchiste de plume et romancier d'épée », préface, *Les Pardaillan*, tome I, Robert Laffont, « Bouquins », 1988, pp. 6-122.

Daniel Compère (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Nouveau Monde éditions, 2007.

René Guise et C. Noiriel, « Michel Zévaco. Éléments pour une bibliographie », *R.H.L.F.*, mai-juin 1975.

Jacques Siclier, « Un anarchiste au temps des rois », *Le Monde*, 25 juillet 1970.

Laurent Bihl, *De cape noire en épée rouge. Articles politiques de Michel Zévaco*, Ressouvenances, 2011.

Caroline Granier, *Les Briseurs de formules*, Paris, Ressouvenances, 2008.

http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr

Carmen

Espagne, 1983

Prosper Mérimée, *Carmen*, 1845.

SYNOPSIS

Dans un studio de danse, une compagnie de flamenco répète un ballet inspiré de Carmen : un policier tombe amoureux d'une gitane, et, par amour pour elle, favorise son évasion, bien qu'elle soit déjà mariée à un bandit. Carmen aime son sauveur, mais le délaisse bientôt pour un toréador, provoquant le drame. Le chorégraphe annonce à sa principale danseuse qu'elle ne pourra pas tenir le rôle de Carmen. À sa place, il choisit une jeune danseuse inexpérimentée, dont il tombe bientôt lui-même amoureux. Le drame se déplace dans les coulisses.

Laura del Sol, Cristina Hoyos





Antonio Gades, Laura del Sol

Pr. Emiliano Piedra/TVE
Réal. Carlos Saura
Sc. Carlos Saura, Antonio Gades
Ph. Teo Escamilla
Int. Antonio Gades, Laura del Sol (Carmen), Cristina Hoyos, Juan Antonio Jimenez, Sebastian Moreno
Durée 102 min.

Autres versions :
- *Carmen* (Ernst Lubitsch, 1918), int. Pola Negri
- *Carmen* (Christian-Jaque, 1942), int. Viviane Romance, Jean Marais
- *Les Amours de Carmen* (*The Loves of Carmen*) (Charles Vidor, 1946), int. Rita Hayworth
- *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), int. Dorothy Dandridge
- *L'Homme, l'orgueil et la vengeance* (*L'uomo, l'orgoglio, la vendetta*) (Luigi Bazzoni, 1967), int. Tina Aumont
- *Carmen* (Francesco Rosi, 1983), int. Julian Migenes Johnson (opéra filmé)
- *Prénom Carmen* (Jean-Luc Godard, 1983), int. Maruschka Detmers
- *Carmen nue* (Alberto Lopez, 1984), int. Pamela Prati

La liste des adaptations de *Carmen* présentée ci-dessus est loin d'être exhaustive, tant le drame de Mérimée, relayé par Bizet et son opéra, le plus joué à travers le monde, a inspiré le cinéma. Parmi ces adaptations se trouvent aussi bien des versions relativement fidèles au texte d'origine que des visions inattendues : *Carmen* en comédie musicale « black » (*Carmen Jones*, dans lequel la boxe remplace la tauromachie) ; *Carmen* en western à l'italienne (le film de Bazzoni, avec au générique les stars du genre que sont Franco Nero et Klaus Kinski) ; une version japonaise, etc. La floraison de nouvelles adaptations apparues dans les années 1980 s'explique quant à elle par un événement très prosaïque mais ô combien important : l'entrée du texte original dans le domaine public. Tandis que Francesco Rosi propose une adaptation filmée de l'opéra de Bizet, Jean-Luc Godard utilise cette opportunité pour présenter une nouvelle œuvre expérimentale et Alberto Lopez en propose une version érotique « soft ».

De son côté, Carlos Saura, avec sa propre adaptation de *Carmen*, reprend et développe une démarche qu'il a inaugurée deux ans auparavant avec *Noces de sang*, d'après Federico Garcia Lorca : filmer le travail chorégraphique d'Antonio Gades et de sa danseuse vedette, la grande Cristina Hoyos, dans la tradition du flamenco. *Noces de sang*, en dépit de son caractère novateur consistant à bâtir un film entier sur une adaptation dansée d'un classique de la littérature, est d'une conception relativement simple. Une première partie, presque documentaire, montre les danseurs et le chorégraphe au travail dans les coulisses ou en répétition, tandis que la seconde présente le ballet lui-même, construit en fonction du découpage cinématographique. *Carmen* introduit un second degré de fiction : un drame à l'intérieur même de la troupe qui travaille et répète le ballet *Carmen*. On se rappellera à ce sujet que la nouvelle de Mérimée s'organise elle-même en deux récits emboîtés, puisque l'histoire de Carmen proprement dite est recueillie oralement par un archéologue au cours de son voyage en Andalousie.
Deux lignes de récit parallèles se déroulent alors. D'une part l'histoire « classique » de *Carmen*, morcelée au gré des répétitions et du travail des danseurs sur le plateau, mais dans laquelle le spectateur parvient facilement à se repérer grâce à la connaissance qu'il a déjà du célèbre thème. Saura et Gades profitent même de cette connaissance et de la complicité du spectateur avec le récit pour glisser quelques éléments inattendus ou fantaisistes (comme lors de la séquence dans laquelle les danseurs semblent improviser en riant sur le thème du

« toréador », apportant soudain distance et légèreté à un passage obligé pouvant être pesant à force de clichés). D'autre part, le thème de *Carmen* s'insinue à l'intérieur même de la troupe. Tout commence par un contre-pied, lorsque le chorégraphe refuse à sa danseuse vedette le rôle-titre, événement étonnant pour le spectateur connaissant déjà soit le film chorégraphique précédent de Saura, soit le travail d'Antonio Gades avec Cristina Hoyos. Tombant amoureux de la nouvelle danseuse, elle-même mariée à un délinquant, le chorégraphe reproduit donc l'histoire qu'il est en train de chorégraphier.

Cette mise en abyme *a priori* classique, entre scène et réalité, a aussi pour mérite de présenter un intéressant effet miroir sur le thème même de *Carmen*. Saura semble prendre acte que le personnage est devenu proprement mythique, et qu'à ce titre il devient presque impossible de l'aborder frontalement ou en se limitant à un simple premier degré de narration. Jean-Luc Godard, avec *Prénom Carmen*, fait d'ailleurs la même constatation en mettant en parallèle l'histoire de Carmen, transposée dans un fait-divers policier contemporain, avec le tournage d'un film. Dans le même temps, Peter Brook filme sa *Tragédie de Carmen*, issue de ses représentations au théâtre, en trois films différents avec trois distributions différentes.

L'intérêt particulier du film de Carlos Saura consiste en la mise en regard de deux formes d'expression complémentaires : celle du drame classique, et donc dialogué, et la forme chorégraphiée où par définition tout passe par le corps, le cinéma faisant ainsi le lien et la synthèse. Le film, qui est aussi un magnifique spectacle grâce à la qualité du ballet d'Antonio Gades et de sa troupe, a le mérite, non négligeable, de restituer *Carmen* dans son univers hispanique d'origine, même si elle provient d'un auteur français. Le flamenco permet ici de retourner aux racines mêmes du mythe.

Le *Carmen* de Carlos Saura a été en compétition au Festival de Cannes de 1983, où il représentait l'Espagne. Le film n'a obtenu que des prix « techniques » mais a remporté un grand succès auprès des festivaliers, obtenant des applaudissements au cours même de la projection. Le succès se prolongera lors de la sortie commerciale. Il aura pour principale conséquence que Carlos Saura, autrefois réalisateur de drames psychologiques intenses (dont le plus célèbre reste *Cria Cuervos* en 1976), se spécialisera de plus en plus dans cette forme de films chorégraphiques : *L'Amour sorcier* (1986), qui clôt la « trilogie du flamenco », *Tango* (1998), *Salomé* (2002), etc.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Danse et cinéma, de la comédie musicale américaine et Busby Berkeley à Carlos Saura.
- Les variations cinématographiques autour d'un mythe : Carmen, Ulysse, Médée, Faust, Dom Juan.



Bibliographie

François Géal, *Onze films de Carlos Saura*, Aléas, 2006.

Marcel Oms, *Carlos Saura*, Edilig, 1981 (ouvrage antérieur à la réalisation de Carmen).

Marion Poirson-Dechonne, « L'hispanité dans les films de Saura », *Cahiers de la cinémathèque* n°77, avril 2005.

Pierre Pélissier, *Prosper Mérimée* (biographie), Tallandier, 2009.



Charlie et la chocolaterie

États-Unis, 2005 (*Charlie and the Chocolate Factory*)

Roald Dahl, *Charlie et la chocolaterie* (*Charlie and the Chocolate Factory*), 1967, trad. 1964.

SYNOPSIS

Le jeune Charlie Bucket vit dans une misérable bicoque avec parents et grands-parents, non loin de la plus grande chocolaterie du monde. Un jour, son mystérieux propriétaire, Willy Wonka, décide d'inviter cinq enfants à passer une journée dans son usine. Pour désigner les heureux élus, il place cinq « tickets d'or » dans des tablettes de chocolat. Charlie, avec quatre autres garnements, est de ceux-là. Le jour J, c'est l'excentrique Willy Wonka qui les accueille et orchestre lui-même l'extraordinaire visite au cours de laquelle les vilains enfants sont tour à tour éliminés. Ne reste bientôt plus que Charlie à qui Willy offre d'être son unique héritier. Face au refus du garçon de quitter sa famille, le solitaire et phobique Willy Wonka finit par accepter que tous viennent vivre dans son immense chocolaterie.

Pr. Warner Bros. Pictures/Village Roadshow Pictures/Zanuck Company/Plan B Entertainment/Theobald Film Productions/Tim Burton Productions
Réal. Tim Burton
Sc. John August
Ph. Philippe Rousselot
Int. Johnny Depp (Willy Wonka), Freddie Highmore (Charlie Bucket), David Kelly (Grand-papa Joe), Helena Bonham Carter (Mme Bucket), Noah Taylor (M. Bucket), Missi Pyle (Mme Beauregard), Christopher Lee (Dr Wonka)
Durée 116 min.

Roald Dahl est aujourd'hui l'un des auteurs de romans de jeunesse les plus célèbres outre-Manche, et son roman *Charlie et la chocolaterie* est un des plus lus avec *Matilda* et *James et la pêche géante*. À peine dix ans après la sortie de son œuvre, une première adaptation (1971) signée Mel Stuart, avec Gene Wilder dans le rôle de Willy Wonka, voit le jour. Le film est fidèle au récit et Wilder incarne Wonka avec grâce et fantaisie, mais le résultat, s'attardant sur la pauvreté dans laquelle l'histoire est ancrée, est lesté d'un message social qui alourdit l'esprit du conte (deux ans avant son *Wattstax*, Stuart avait certainement d'autres préoccupations en tête). Roald Dahl, pourtant à l'origine du scénario, jugea le film décevant : trop de politique, trop d'emphase dans le jeu de l'acteur, pas assez de poésie dans les décors. Si bien qu'il refusa jusqu'à sa mort, en 1990, toute nouvelle tentative. La réputation de Tim Burton et la caution de la Warner à ses côtés après le succès de *Batman* (1989), eurent finalement raison des réticences des héritiers.

Impossible d'imaginer que le singulier Burton ne s'attaque à l'œuvre de Dahl sans la moderniser ou l'enrichir de trouvailles esthétiques ou narratives. Le résultat ambigu et étourdissant, à l'instar de son personnage central Willy Wonka, se situe à mi-chemin du récit foutraque pour enfants et du conte pervers pour adultes. Soit le monde innocent de Dahl vu à travers le prisme merveilleusement déformant de Burton. Aussi, dans cette adaptation qui respecte parfaitement le schéma narratif original, trois apports considérables sont à relever : l'importance du décor, la version des Oompa-Loompas et le rôle accru confié à Willy Wonka.

La géographie du film se distribue entre deux décors principaux : l'intérieur sucré de la chocolaterie et la masure expressionniste de Charlie. La conception plastique de l'usine de chocolat apparaît comme un recyclage grimaçant de la douce esthétique kitsch d'*Edward aux mains d'argent* (1991). Quant à l'ambiance, c'est plutôt celle de la méchanceté de *Mars Attacks !* (1997). Nous sommes donc ici dans le royaume du mauvais goût. Les couleurs hurlent à force de saturation. L'ensemble est bigarré, tantôt acidulé d'un mélange nauséeux de mille couleurs, tantôt blanc et froid à l'image de son architecture géométrique. Mais l'actualisation du conte n'est pas seulement d'inspiration burtonienne. Diverses influences proviennent de la publicité ou du clip vidéo (prétention des couleurs, des costumes et des chorégraphies), du cinéma (*Metropolis* de Fritz Lang, 1927 ; *2001 : l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, 1968, tourné en dérision), de l'esthétique glamour des années 1970 (look psychédélique de Wonka) ou des années 1950 (les camions rouges). Tout comme la maison d'enfance de Wonka, la bicoque des Bucket puise dans l'imaginaire gothique du cinéma de Burton qui nous plonge dans une autre époque : celle du XIXe siècle de Charles Dickens, qui aura valeur de postulat moral. N'oublions pas que nous sommes dans un conte et, partant, *Charlie et la chocolaterie* est un récit à visée morale et éducative. Seul Charlie, petit garçon qui appartient à un temps ancien – pas de télévision, d'ordinateur ou de malbouffe chez lui –, n'est pas perverti. Il n'est pas aveuglé par la démesure de l'orgueil des enfants d'aujourd'hui, il n'est pas déchu de son innocence, et il est récompensé. Sa modestie, sa pauvreté et son apparence physique un peu désuète (comme grand-papa Joe dont il est proche) le rendent immédiatement sympathique au maître des lieux qui est aussi d'un autre âge.

Les Oompa-Loompas, ces « minuscules pygmées miniatures » importés d'Afrique après un safari, ont droit





à un traitement nouveau, débarrassé de l'esprit colonialiste du roman. Avec Burton, ils sont clonés à plusieurs milliers d'exemplaires à partir du même modèle incarné par l'acteur kenyan d'origine indienne, Deep Roy, qui devient *de facto* la tribu à lui tout seul. Travailleurs infatigables, les Oompa-Loompas dansent et chantent en guise de commentaire persifleur après chaque punition. Leur rôle et leurs costumes sont un concentré de l'esprit du film, c'est-à-dire une sorte de grand bonbon acidulé, pimenté à l'intérieur. Sous le divertissement, la leçon en somme. Une leçon contre la niaiserie et le cynisme de notre époque contradictoire, prompte à faire de ses enfants des petits despotes en les surprotégeant tout en les abandonnant aux mains manipulatrices des médias. Ainsi les Oompa-Loompas rythment-ils la journée qui se transforme en voyage initiatique où chaque enfant va être joyeusement et méchamment puni par où il a fauté : Augustus Gloop coincé dans un tuyau pour sa gloutonnerie, Violette Beauregard transformée en myrtille géante pour son esprit d'hyper-performance, Veruca Salt jetée aux ordures pour sa tyrannie et Mike Teavee déformé pour sa téléphagie.

L'entrée en scène de Willy Wonka (mains armées d'une paire de ciseaux pour couper un ruban, comme autocitation d'*Edward aux mains d'argent*), indique d'emblée que Burton s'est approprié le personnage. L'acteur caméléon Johnny Depp aussi, à qui du reste le personnage doit beaucoup. Sa mécanique burlesque à contretemps de poupée déglinguée emprunte autant à l'art du mime qu'au cabotinage des pop-stars fardées. De fait, on le voit souvent tel un automate autonomiser ses gestes et ainsi trahir son dérèglement intérieur. Au final, une admirable performance tout en tics et grimaces, qui évoque parfois le jeu de Jacques Villeret dans *La Soupe aux choux* quand Wonka parle aux Oompa-Loompas. Burton a fait le choix de rajeunir Willy Wonka, passant du vieux dandy malicieux d'une soixantaine d'années dans le conte, à cet être glabre et pâle au sourire éclatant de blancheur et à la coupe de cheveux de Prince Vaillant. Il lui accorde aussi une plus grande importance que dans le récit, éclipsant ainsi le rôle du petit Charlie, et lui invente un passé servant à justifier son excentricité, son extrême solitude et son déni d'âge. Traumatisé par une enfance austère due à un père dentiste (plaisante référence à Dracula/Christopher Lee recyclé en professionnel maniaque de la propreté buccale), Wonka refuse de grandir et développe des phobies hygiénistes. Signe de son rejet du passé, son trauma est aussi d'ordre linguistique puisqu'il ne parvient pas à prononcer les mots « famille » ou « parents ». Son visage fabriqué à la Michael Jackson lui sert de masque protecteur ; l'usine où il se réfugie est son Neverland ; son accoutrement et ses gants en latex le préservent des enfants (et des adultes) dont il attend et redoute le contact. En vérité, Wonka a surtout une aversion profonde pour les enfants d'aujourd'hui qui, affranchis très tôt et en mal d'éducation, n'entrent pas dans sa folie douce de gamin attardé et le lui disent sans égard pour sa fragilité. Mais il le leur rend bien : ses remontrances à leur endroit sont cassantes comme son chocolat. Au fond, Wonka est un inadapté, un marginal, un incompris, par définition solitaire, en quête désespérée d'une enfance perdue dont le film de Burton est l'enjeu majeur.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La quête de l'enfance perdue.
- ➔ Les contes adaptés à l'écran (*Cendrillon*, *Barbe bleue*, *Le Petit Poucet*, *Harry Potter*) : de la lueur de la bougie à la lueur de la salle obscure.
- ➔ Un conte pour adultes ou comment la peur des enfants est devenue celle de leurs parents.
- ➔ Hollywood contre l'enfant-roi, son propre public ?



Bibliographie

Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 2005.
Mark Salisbury (Entretiens avec), *Tim Burton*, préface de Johnny Depp, Sonatine, 2009.

La Chartreuse de Parme

France, 1948

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1839.

SYNOPSIS

De retour de Naples où il a suivi des études de théologie, Fabrice del Dongo arrive à Parme où il retrouve sa tante, la duchesse Sanseverina, amie intime du comte et Premier ministre Mosca. Sous le charme de son neveu, la Sanseverina entreprend de faire de lui un gentilhomme. Mais, très vite, il est incarcéré pour avoir tué le directeur d'une troupe de théâtre dont il courtisait l'une des comédiennes. Seul dans sa cellule de la tour Farnese, Fabrice observe Clélia Conti, la fille du gouverneur de la forteresse, dont il s'éprend. Après son évasion, Fabrice est repris au moment où il tente de revoir Clélia, devenue entre-temps l'épouse du marquis Crescenzi. Il est à nouveau libéré grâce au sacrifice de sa tante auprès du prince Ernest, petit despote qui avait juré la perte de Fabrice et qui sera bientôt éliminé par l'anarchiste Palla. Tandis que Fabrice et Clélia se retrouvent et s'aiment pour la seule et unique fois, la Sanseverina quitte le duché avec Mosca. Clélia rejoint enfin son époux à Bologne et Fabrice se cloître définitivement au couvent de la Chartreuse de Parme.

Maria Casarès, Tullio Carminati





Pr. Les Films André Paulvé/Scalera Films/Excelsa Films
Réal. Christian-Jaque
Sc. Pierre Véry, Pierre Jany, Christian-Jaque
Ph. Nicolas Hayer, Romolo Garrone
Int. Gérard Philipe (Fabrice del Dongo), Renée Faure (Clélia Conti), Maria Casarès (la duchesse Sanseverina), Louis Salou (le prince Ernest IV), Aldo Silvani (le général Conti), Louis Seigner (Grillo), Tullio Carminati (le comte Mosca)
Durée 170 min.

Au moment où ils entreprennent l'écriture du film, Christian-Jaque et son coscénariste Pierre Véry ont conscience qu'ils se lancent dans une tâche ardue. Le roman de Stendhal, étalé sur plus de cinq cents pages, est dense, touffu, complexe. Le récit est émaillé d'une action pléthorique, les personnages sont nombreux et souvent ambivalents, le ton est teinté d'un esprit fréquemment ironique. Pour Christian-Jaque, « il est important d'éliminer ce qui [est] du domaine littéraire pour ne conserver que la trame dramatique », car, précise Véry, « *La Chartreuse* renferme la matière de 10 000 mètres de pellicule ». Il faut donc « couper ». Huit versions seront nécessaires pour parvenir au scénario définitif que Véry juge comme tel : « C'est la transposition d'une œuvre littéraire, son transfert sur le plan d'un art différent, avec des moyens d'expression différents. En propres termes, il s'agit d'une re-création. »
Souvent nécessaires, les coupes et changements sont la plupart du temps guidés par l'image. Ainsi, la faute de Mosca, qui dans le roman omet les mots « procédure injuste » dans la lettre destinée à être signée par le prince pour sauver Fabrice, est imputable dans le film à sa jalousie en n'éloignant pas Giletti. Les transformations accentuent même parfois la tension dramatique comme durant la scène du bal (en montage alterné) où se trouve le gouverneur Fabio Conti, seulement victime d'un somnifère dans le livre, pendant l'évasion de Fabrice. Les scènes d'action étant très cinégéniques, Fabrice traverse *réellement* le Pô à la nage alors que dans le roman l'idée lui effleure à peine l'esprit. Pour autant, le cinéaste n'a pas cédé à la facilité en réduisant *La Chartreuse de Parme* à un simple film d'aventures. Le duel entre Fabrice et Giletti devient un brutal règlement de comptes, et celui entre l'amant de la Fausta et Fabrice se résume à quelques passes, évitant ainsi l'effet « cape et épée ». La scène de l'évasion est, quant à elle, étonnamment raccourcie, voire escamotée. Évidemment, cette réduction de l'action tient au choix des scénaristes d'adapter plutôt la seconde partie du roman, plus riche en pensées romantiques, que la première, plus prodigue en chevauchées et autres rebondissements. Néanmoins, comme la rêverie s'impose difficilement à l'écran, le lecteur du roman a tendance à surimposer l'image du héros intrépide à celle de l'amoureux diaphane. Aussi, l'acteur Gérard Philipe, acteur stendhalien par excellence (il sera Julien Sorel dans l'adaptation du *Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara en 1954), prête-t-il une plastique d'aventurier – avec son « beau visage en lame de poignard damasquiné » comme disait un critique – adéquate à son personnage d'insurgé épris de liberté. Une moitié de lui-même qui ne doit certes pas occulter l'autre, plus fragile et plus douloureuse à mesure que la vie le ronge, d'amant exclusif.
Les scénaristes semblent avoir entendu Balzac qui déclarait dans son article sur l'œuvre de Stendhal : « Le drame est à Parme », regrettant par-là que le romancier se fût attardé en ouverture sur l'entrée des troupes de Bonaparte à Milan et sur l'enfance de Fabrice. Au mieux, le roman aurait-il dû commencer à Waterloo. *La Chartreuse de Parme* de Christian-Jaque fait l'économie de tout cela. L'enfance de Fabrice et sa prime adolescence (difficiles à représenter à l'écran), les sorties sur le lac de Côme avec sa tante Gina, la bataille de Waterloo à laquelle le héros n'est pas sûr d'avoir assisté seront seulement évoquées dans la conversation. Pour faire court, Fabrice est déclaré orphelin. L'abbé Blanès et ses paroles annonciatrices de la fatalité du récit sont supprimés. Conti acquiert une dimension burlesque au détriment de son autorité. Ernest IV et Ernest V, deux personnages du roman, sont fondus en un seul, ce qui permet de présenter le régicide comme la vengeance de l'honneur bafoué de la duchesse. Le fiscal Rassi prend à son compte les intrigues policières de la Raversi,

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Représentation et caricature du pouvoir despotique au cinéma.
- ➔ Jeu social, conventions, intrigues et théâtralité de la cour.
- ➔ *La Chartreuse de Parme* : un récit d'apprentissage.
- ➔ Du romanesque au romantique : variations sur la figure du héros.
- ➔ Enjeux politiques du film ou l'expression de l'idéal révolutionnaire.

laquelle est retirée. Le comte Mosca, un peu raide ici, perd de sa gaieté et de son esprit finement satirique. Ne restent que son scepticisme et un humour (de jaloux) un peu glaçant. Comme lui – mais, au fond, n'était-ce pas le vœu de Stendhal –, le roi Ernest n'est qu'un fantoche, une caricature de tyran mégalomane, perverti et couard.

Rejoignant une fois encore Balzac, Christian-Jaque fait de la Sanseverina une « statue italienne », loin de l'héroïne « légère comme un oiseau » selon le mot de Mosca. Malheureusement, le jeu volontairement hiératique de Maria Casarès ôte beaucoup de l'âme enjouée, malicieuse et passionnée du personnage. Son rôle quasi féodal au milieu de ses gens et de sa propriété de Sacca a disparu et son rayonnement à la cour de Parme est réduit à quelques symboles. Plus présente, Clélia perd en mystère ce qu'elle gagne en intégrité morale. Hostile à la comédie de la cour, elle est en revanche plus prompte dans le film à se soumettre au regard de Fabrice. Tous ces raccourcis ajoutés à l'absence de retrouvailles des deux amoureux dans la geôle de Fabrice (Christian-Jaque a préféré qu'ils se rejoignent seulement dans une chapelle) servent l'efficacité dramatique mais entament le romanesque de l'intrigue amoureuse. L'évolution de Fabrice est, quant à elle, relativement sensible : il est tour à tour un jeune homme maladroit et fantasque, un brillant conquérant du cœur des femmes, un amoureux malheureux et hâve face à Clélia (malgré l'éclairage lui prêtant un air de romantique enfiévré, rien de quoi le rendre méconnaissable aux yeux de l'héroïne comme dans le roman). Les larmes de cette dernière devant une statue de la Madone sont à peu près tout ce qui reste de la toute-puissance de la religion. De la piété du « *monsignore* », le film n'a gardé que l'habit. C'est pourquoi le dénouement, empli d'une soudaine ferveur religieuse, apparaît comme une suite d'artifices un peu vains, destinée seulement à faire accepter aux spectateurs l'idée de la chartreuse du titre. Et ce n'est pas l'image finale figurant la croisée des chemins de la destinée qui peut combler le déficit du divin dont le poids se fait encore sentir dans la mort des trois héros chuchotée par le roman. Dans cette *Chartreuse* plus prosaïque sinon politique, les obstacles rencontrés par les protagonistes ne sont jamais que terrestres.


Gérard Philipe

Sorti quelques années après la Libération, le film de Christian-Jaque fait du roman de Stendhal, essentiellement tourné du côté du cœur des hommes, une œuvre engagée. Le noir et blanc magnifique et les clairs-obscurs de Nicolas Hayer ne sont pas seulement là pour dire les souffrances du sentiment amoureux. Ils annoncent dès le début la tragédie sociale et politique. Les scènes de révolution, discrètes dans le roman, occupent ici une place importante. Tout comme l'anarchiste généreux Ferrante Palla qui assassine d'un coup de poignard le petit Néron pleutre et dédaigneux. Plus spectaculaire que le poison du roman, son geste plein de panache fait de lui le martyr de la cause révolutionnaire, à l'opposé du texte où il s'en va perdre ses illusions républicaines aux États-Unis. Gratifié d'un maigre regard de la part de la Sanseverina en lieu et place de l'étreinte qui le fait presque défaillir chez Stendhal, le personnage gagne ici en idéal politique. Ce à quoi Aragon fut assez sensible pour couvrir le film d'éloges à sa sortie. Habile à représenter l'atmosphère étouffante de la petite cour italienne à l'ombre de la Sainte-Alliance, sans toutefois le cynisme désinvolte de Stendhal, le film de Christian-Jaque ne cache pas son ironie envers cette société en décomposition, l'influence préjudiciable du clergé et le despotisme d'une monarchie ridicule.

PL



Bibliographie

« La Chartreuse de Parme », *L'Avant-Scène* n°460/61, 1997.
Raymond Chirat et Olivier Barrot, « Christian-Jaque », *Travelling* n°47, 1976.
Jean-François Josselin, *Gérard Philipe*, Mille et une nuits, 1996.

Le Choix de Sophie

Angleterre-États-Unis, 1982 (*Sophie's Choice*)

William Styron, *Sophie's Choice*, 1979.

SYNOPSIS

Le Choix de Sophie *a pour narrateur Stingo, un jeune écrivain du sud des États-Unis venu s'installer à New York en 1947 dans l'espoir de terminer son premier roman. Il emménage à Brooklyn et fait la connaissance de ses voisins du dessus, Nathan Landau et Sophie Zawistowska. Sophie est une catholique polonaise rescapée d'Auschwitz et Nathan affirme être diplômé d'Harvard. Personnage fantasque, Nathan passe tour à tour d'un tempérament violent et jaloux à une attitude charmeuse et subtile qui désarçonne Stingo. Cependant, le jeune écrivain est fasciné par ce couple et passe de plus en plus de temps en sa compagnie.*
Lors des absences de Nathan, Sophie se confie à Stingo en racontant son passé. Travestissant d'abord la vérité, elle finit par avouer que son père rédigeait des écrits antisémites où il théorisait l'extermination. Elle dévoile son propre statut de secrétaire auprès de Rudolf Höss, le commandant du camp d'Auschwitz, et son échec auprès de lui dans ses tentatives pour sauver son fils de 10 ans arrivé avec elle et placé dans le camp des enfants. Elle avoue alors sa déchirure la plus profonde : lors de son arrivée à Auschwitz, un médecin nazi chargé de la sélection lui a proposé sadiquement de choisir lequel de ses deux enfants allait être sauvé de la chambre à gaz. Elle a choisi son fils, et sa petite fille de 7 ans lui a été enlevée…



Pr. Incorporated Television Compagny (ITC)/Keith Barish Productions
Réal. Alan J. Pakula
Sc. Alan J. Pakula
Ph. Nestor Almendros
Int. Meryl Streep (Sophie), Kevin Kline (Nathan), Peter MacNicol (Stingo), Rita Karin (Yetta), Stephen D. Newman (Larry), Greta Turken (Leslie Lapidus), Josh Mostel (Morris Fink)
Durée 146 min.

Kevin Kline, Meryl Streep, Peter MacNicol

À sa publication en 1979, le roman de William Styron connaît un vif succès critique et populaire. Le romancier envisage, dès le stade de l'écriture, une adaptation cinématographique de son œuvre. C'est le réalisateur Alan Pakula qui s'en chargera, lui qui a alors la réputation d'un cinéaste engagé, ayant signé quelques années plus tôt la mise en scène de films politiques comme *Les Hommes du président* en 1976. Il s'est immédiatement intéressé au roman, y trouvant une résonance particulière avec ses propres origines de fils d'immigrants juifs polonais aux États-Unis. C'est lui qui s'occupe de la transposition du roman en scénario. William Styron avait envisagé Ursula Andress pour tenir le rôle de Sophie. Cependant, lors du casting, alors qu'avaient été pressenties successivement l'actrice tchécoslovaque Magda Vasaryova et Nathalie Wood, c'est Meryl Streep qui est finalement choisie. L'actrice avait eu connaissance du scénario par l'intermédiaire d'une copie « pirate » et voulait à tout prix obtenir le rôle. Forçant la rencontre avec le réalisateur, elle se serait jetée littéralement à ses pieds en le suppliant de le lui accorder. Meryl Streep ne se contente pas d'imiter l'accent polonais : elle apprend l'allemand et le polonais pour trouver les intonations les plus justes pour son rôle d'immigrée polonaise récemment arrivée aux États-Unis. La scène où elle doit choisir entre ses deux enfants à l'arrivée à Auschwitz a été filmée en une seule prise, l'actrice, mère de famille elle-même, se sentant incapable de rejouer une scène aussi insupportable plusieurs fois. Pour le rôle de Nathan, on peut retenir que c'est la première apparition au cinéma de l'acteur Kevin Kline.

L'adaptation littéraire impose des partis pris et des choix, notamment dans les événements racontés. Dans le roman, Stingo (le double de William Styron) est déjà devenu un écrivain à succès et il revient certes sur l'été 1947 mais en y mêlant des anecdotes sur sa vie passée en Virginie, ses aventures sexuelles, ses réflexions sur le sud des États-Unis et l'Holocauste. Alan Pakula n'a conservé que les éléments concernant la relation de Stingo avec le couple et les récits de Sophie. Le cinéaste a ainsi quelque peu affadi le personnage de Stingo qui devient dans le film un écrivain sans grand caractère et un peu falot, bien loin des turpitudes sexuelles décrites dans le roman et qui avaient tant choqué l'opinion américaine. L'aspect très cru des expériences

Kevin Kline, Meryl Streep



sexuelles du jeune homme est en effet complètement gommé et seule la séquence avec Leslie nous laisse entrevoir les obsessions de Stingo. Pakula fait aussi le choix de ne pas retranscrire à l'écran l'épisode du dentier de Sophie, la jeune femme polonaise ayant perdu toutes ses dents après avoir été victime du scorbut.
Toute la difficulté était de rendre au cinéma la narration complexe du roman qui mêlait le récit à la première personne du personnage de l'écrivain et celui de Sophie, lui aussi à la première personne, imposant finalement deux narrateurs. Alan Pakula emploie ce que le cinéma utilise alors souvent, la voix off, celle de Stingo, présente tout au long du film. Les flash-back racontant le passé de Sophie sont introduits par l'histoire qu'offre la jeune femme à Stingo, installée près du « bow-window » de son appartement. Et lorsque la séquence du retour en arrière démarre à proprement parler, la voix off de Sophie permet de poser les circonstances de la scène racontée. Le travail de l'image pour les séquences se déroulant à Auschwitz a été particulièrement bien pensé. En effet, le parti pris de la photographie de ces scènes a consisté à opter pour le noir et blanc et les teintes sépia, en contraste avec l'esthétique des plans se passant en 1947, plans particulièrement colorés comme en témoigne le rose de la maison de Brooklyn.

Lors de sa sortie en 1982, le film a été considéré par la critique française comme mineur dans l'œuvre de Pakula, nombre de commentateurs se disant déçus de l'adaptation, considérant le roman comme beaucoup plus fort. On trouve dans *Les Cahiers du cinéma* cette remarque d'Alain Bergala : « Il ne reste rien du roman d'apprentissage ni de la fascination exercée par le personnage de Nathan, et le mystère de Sophie est condamné à tenir tout seul en l'air sans le relais d'un narrateur troublé et sans son double masculin. » D'un point de vue formel, on fustige les non-choix esthétiques du réalisateur qui réduiraient le long métrage à un simple téléfilm. Cependant, la critique est unanime quant à la prestation exceptionnelle de Meryl Streep qui transcende le film par sa grâce et sa fragilité, et qui remporte d'ailleurs l'Oscar de la meilleure actrice en 1983. *Le Choix de Sophie* reste dans la mémoire collective comme le symbole ultime du dilemme tragique, et il a marqué profondément les spectateurs, notamment américains. D'innombrables références au film se retrouvent fréquemment dans la culture populaire américaine.

CM



Meryl Streep

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'Holocauste dans le cinéma (*Kapo*, *La Liste de Schindler*, *La Vie est belle*, *Amen*, *Le Pianiste*).
- Le dilemme tragique.
- Un roman d'apprentissage.

Bibliographie

Alain Bergala, *Les Cahiers du cinéma* n°347, mai 1983.
Alain Masson, *Positif* n°268, juin 1983



Au centre, Rupert Everett

Chronique d'une mort annoncée

France-Italie-Colombie, 1987 (*Crónica de una muerte anunciada*)

Gabriel Garcia Márquez, *Chronique d'une mort annoncée* (*Crónica de una muerte anunciada*), 1981, trad. 1981.

SYNOPSIS

Dans un petit village colombien, Santiago Nasar va être assassiné. La veille a eu lieu le mariage entre Bayardo San Roman (un riche et mystérieux étranger au village) et Angela Vicario. Lors de la nuit de noces, le marié s'aperçoit que sa femme n'est pas vierge et il la répudie aussitôt. La mariée retourne chez sa mère et avoue avoir couché avec Santiago Nasar. Les frères jumeaux d'Angela décident de laver l'affront fait à leur famille en tuant Santiago. C'est donc « un crime d'honneur » qui est préparé et annoncé à tout le village. Tous les habitants connaissent le drame qui s'annonce et, pourtant, aucun d'eux n'interviendra pour l'éviter…

Parallèlement, le narrateur, des années plus tard, revient sur les faits de cette terrible matinée et mène une véritable enquête auprès de toutes les personnes concernées plus ou moins directement par l'affaire. Il dresse un portrait très complet de la vie d'un petit village entre amour et haine, amitié et rancœur, comique et tragique.

Pr. Italmedia Film/Les films Ariane/France 3 Cinéma/ Soprofilms/Focine/Rai due
Réal. Francesco Rosi
Sc. Francesco Rosi et Tonino Guerra d'après le roman de Garcia Márquez
Ph. Pasqualino de Santis
Int. Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volontè (Cristo Bedoya), Anthony Delon (Santiago Nasar), Irène Papas (la mère d'Angela), Alain Cuny (le veuf Vedovo), Lucia Bosé (Placida Linero)
Durée 107 min.

Francesco Rosi a lu le livre de Garcia Márquez dès sa sortie et s'est tout de suite intéressé à son adaptation. Le réalisateur italien a déjà signé plusieurs films qui traitent de la mafia et de son fonctionnement clanique (*Salvatore Giuliano,* 1962 ; *Main basse sur la ville,* 1963). Il en a souvent dénoncé la violence et l'archaïsme. Il retrouve dans la description de ce petit village colombien les mêmes thèmes qu'il souhaite approfondir, mais en les situant dans un contexte géographique et culturel différent. C'est cette diversité qui donne sa cohérence et sa richesse à la filmographie de Rosi, cinéaste engagé.
Le montage financier du film a été long et compliqué. Initialement produit par Gaumont Italie, il fut reporté à la suite de la faillite de cette société. Rosi dut réunir des financements multiples, européens (France et Italie) et colombiens. Cela explique sans doute le choix des acteurs d'origines très diverses, ce qui ne sera pas sans conséquences sur le tournage. Ainsi, Ornella Muti joue en espagnol avant de se doubler en anglais en postproduction. Rupert Everett a un tel accent espagnol qu'il sera finalement doublé par un autre acteur. Rosi choisit aussi de tourner le film en Colombie et n'utilise pas de studios. Il travaille avec le chef opérateur Pasqualino De Santis (qui a réglé la lumière de *Mort à Venise* de Visconti) et lui demande d'exploiter au mieux la lumière particulière de la Colombie. Rosi écrit le scénario en collaboration avec Tonino Guerra qui a travaillé sur quasiment tous ses films. Ils choisissent d'apporter des modifications au roman qu'ils jugent très « littéraire ».
Les choix de narration de Garcia Márquez posent d'importantes difficultés pour une adaptation cinématographique. Le narrateur, dont on ne connaît pas l'identité sinon qu'il vivait dans ce village et semblait côtoyer tous les protagonistes du meurtre, fait sans cesse des allers-retours dans le temps pour tenter de reconstituer tous les événements qui précédent le crime. Il donne ainsi une image précise de cette communauté villageoise dans toute sa complexité. Pour cela, il procède par strates successives approfondissant les motivations de chacun et cernant les mobiles qui ont mené à une tragédie inexorable. Cette volonté de reconstitution s'affranchit donc de toute narration linéaire classique mais aussi du truchement de longues analepses.
Rosi, au début du tournage, essaie de coller au mieux à ce procédé en mettant en scène le narrateur et d'autres personnages à des époques différentes (en les vieillissant ou en utilisant des acteurs qui se ressemblent à des âges différents). De plus, le narrateur (Cristo Bedoya dans le film, meilleur ami de Santiago Nasar) s'adresse à la caméra. Ce procédé artificiel est vite abandonné pour être remplacé par de longs flash-back plus classiques (la relation entre Bayardo San Roman

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La tragédie.
- La temporalité au cinéma/dans un roman.
- Le statut du narrateur.
- Le « crime d'honneur » : une pratique archaïque encore d'actualité.

Ornella Muti



et Angela Vicario, leur mariage, le matin du meurtre). L'intervention du narrateur vingt-six ans plus tard vient faire la transition entre chaque séquence.
Le roman de Garcia Márquez multiplie les personnages et les témoignages, ce qui correspond bien à sa volonté de reconstitution exhaustive de la vie d'un village. Le film va lui aussi nous proposer la même multiplicité mais sans parvenir à individualiser tout à fait chacun au-delà de la simple silhouette (voir le long travelling sur les visages devant le juge). Il va surtout s'attacher à l'histoire d'amour entre Bayardo San Roman et Angela Vicario qui devient le centre du récit. Mais le cinéaste veut que cette histoire échappe au mélodrame pour avoir une charge tragique marquée par la fatalité et l'archaïsme d'une société villageoise où le « crime d'honneur » est accepté par tous, même si chacun se rend compte de son absurdité. Il fait donc le choix de personnages peu loquaces voire hiératiques, pour leur donner cette dimension tragique en les privant de motivations psychologiques claires. Cela fonctionne dans le roman, mais le résultat à l'image est moins convaincant comme le prouve la longue promenade (ajoutée par Rosi) sur le fleuve de Bayardo San Roman et d'Angela Vicario qui n'échangent pas un mot.

Le film est un échec aussi bien public que critique. Présenté au Festival de Cannes en 1987, il est très mal accueilli. L'artificialité des partis pris narratifs a été largement commentée et l'œuvre a été comprise comme un mélodrame et non comme la tragédie qu'elle voulait être. Le problème de l'adaptation du roman a été au cœur du débat. Les critiques ont reproché à Rosi d'avoir trop voulu respecter le roman de Garcia Márquez en utilisant des procédés littéraires et en tentant de les transcrire par l'image sans finalement user des moyens propres au cinéma pour s'approprier le roman. Le travail sur la lumière, le clair-obscur, les oppositions criantes entre le monde de la nature (aux dominantes évidemment vertes de la forêt amazonienne) et le village (où le blanc prédomine avec des plans surexposés) ont été considérés comme des formules ampoulées pour surligner les différents antagonismes. De même, l'affadissement du propos de Garcia Márquez (Santiago Nasar est aussi détesté parce qu'il est un « Arabe ») a notablement été dénoncé, et la truculence des personnages a disparu pour laisser place au seul hiératisme tragique qui désincarne les protagonistes.
Francesco Rosi, en adaptant le roman de Garcia Márquez, a voulu donner une dimension universelle à cette tragédie de la bêtise et de rites anachroniques, mais il n'est pas parvenu à toucher le spectateur qui ne peut que rester à la surface des événements mis en scène dans une esthétique peu convaincante.

DD

Bibliographie

Frédéric Sabouraud, *Les Cahiers du cinéma* n°397, juin 1987.
Robert Benayoun, entretien avec Francesco Rosi par Lorenzo Codelli, *Positif* n°316, juin 1987.



Le Colonel Chabert

France, 1994

Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*, 1844.

SYNOPSIS

Paris, 1817. L'avoué Derville reçoit un homme pauvrement vêtu qui prétend être le Colonel Chabert, cavalier émérite qui a contribué au succès de l'armée impériale lors de la bataille d'Eylau.
Pour tout le monde, Chabert a péri lors de cette victoire sanglante, le 8 février 1807. En réalité, il a miraculeusement survécu, erré dans toute l'Europe avant de ressurgir, dix ans plus tard, pour réclamer justice. Il veut retrouver son rang, sa fortune et son épouse qui s'est remariée avec le comte Ferraud, dont elle a eu deux enfants.
Derville décide d'aider Chabert. Mais la situation politique est complexe, et le tour qu'ont pris les affaires du couple rend presque impossible le retour de Chabert. Derville propose à la comtesse une transaction avec son ex-mari pour éviter le scandale d'un procès qui révélerait sa bigamie involontaire, mais se pliera-t-elle à ces exigences et à leurs conséquences ?

Pr. Jean-Louis Livi/Bernard Marescot
Réal. Yves Angelo
Sc. Jean Cosmos et Yves Angelo
Ph. Bernard Lutic
Int. Gérard Depardieu (colonel Hyacinthe Chabert), Fanny Ardant (la comtesse Ferraud), Fabrice Luchini (Maître Derville), André Dussollier (le comte Ferraud), Daniel Prévost (Boucart), Claude Rich (Chambin), Olivier Saladin (Huré), Maxime Leroux (Godeschal)
Durée 110 min.


Gérard Depardieu



En voulant adapter *Le Colonel Chabert*, Yves Angelo n'a pas choisi la facilité. Certes, depuis les débuts du septième art, Balzac a fait l'objet de dizaines de versions cinématographiques, avec, dès 1911, un premier *Colonel Chabert* par Henri Pouctal et André Calmettes. Certes, les romans de Balzac sont si solidement charpentés qu'ils ne laissent guère de latitude aux scénaristes pour s'éloigner des trames originales et trahir le sens général des ouvrages. De même, Balzac dessine si bien chacun de ses personnages qu'il est impossible de commettre de contresens sur leurs actions et leurs motivations.
Or, le résultat artistique est mitigé. Si les films tirés de *La Comédie humaine* sont généralement d'honnête facture, ils se hissent rarement dans la catégorie des films marquants. Un auteur aussi « directif » que le génial Tourangeau semble tétaniser des cinéastes qui se contentent souvent de l'illustrer sans oser le transfigurer. Il n'est pas surprenant, dès lors, que si peu de cinéastes d'envergure aient tenté l'aventure balzacienne. Le seul contre-exemple serait *L'Auberge rouge* (1951) mais c'est une œuvre qui n'est pas au cœur de *La Comédie humaine*, et Claude Autant-Lara la traite sur le registre comique.
Quand, en 1994, Yves Angelo décide de se lancer dans l'aventure, la situation a changé : à l'exception de Jacques Rivette qui a adapté *Le Chef-d'œuvre inconnu* avec *La Belle Noiseuse* (1991), cela fait trente ans que Balzac n'a pas eu droit aux honneurs du grand écran. Car il est désormais synonyme de « dramatique » et de « série de prestige » pour la télévision où il a connu de grandes heures sous la houlette de l'école « des Buttes-Chaumont ». On citera, parmi tant d'autres, *La Cousine Bette* (1965), *Splendeurs et misères des courtisanes* (1975), *Le Curé de Tours* (1980). En 2004, on a encore pu visionner un *Père Goriot*. En conséquence, Angelo ne devait pas tomber dans l'écueil, que d'aucuns lui reprocheront cependant, de tourner un téléfilm doté de moyens plus confortables et paré d'une distribution prestigieuse.
Il fait alors appel à Jean Cosmos pour le scénario. Souvent associé à Bertrand Tavernier et féru de sujets historiques, Cosmos est aussi un dialoguiste efficace, capable de réussir l'exercice périlleux qu'imposait Balzac. En effet, *Le Colonel Chabert* est une longue nouvelle souvent dialoguée et ponctuée de grands monologues quand Chabert raconte son périple. Cosmos et Angelo moder-



nisent le dialogue tout en le faisant sonner « XIXe siècle ». Ils évitent aussi la grandiloquence que pouvait générer un personnage meurtri comme Chabert, lui qui revient d'entre les morts.

Portant un grand soin aux costumes et aux décors, et bien sûr à la lumière, le travail d'Yves Angelo tranche avec celui de la version de 1943 du *Colonel Chabert*, tournée par René Le Hénaff. Tout y était noir, de la photo aux sentiments, et Pierre Benoît, auteur de *L'Atlantide* et adaptateur du film, avait fait de Raimu un homme trop âgé pour jouer Chabert.

Ici, le choix de Gérard Depardieu a de quoi surprendre pour incarner un « revenant » comme l'est Chabert et on pourrait également discuter le choix de Fanny Ardant, trop « bien élevée » pour être crédible en ancienne fille publique parvenue, ou trouver superflue la présence à l'écran du personnage du comte Ferraud, absent du roman.

Cependant, il serait injuste de taxer le film d'académisme. Certes, Angelo fait la part belle aux intérieurs richement meublés et ne cache jamais qu'il est un brillant technicien quand sa caméra s'attarde sur un tableau ou circule savamment dans le cabinet de Maître Derville. Mais il est possible que ce parti pris rejoigne son intention déclarée de proposer une lecture « métaphorique » de l'œuvre, en suggérant un contraste entre les décors et leur envers.

N'oubliant pas que Balzac avait originellement intitulé sa nouvelle, entre plusieurs autres titres, *La Transaction*, il donne une importance centrale au personnage de Derville, incarné par Fabrice Luchini. Cependant, il s'écarte rigoureusement de la conclusion de l'œuvre de Balzac qui voyait le triomphe de la comtesse et celui du nouveau régime (synonyme d'intrigues et de combinaisons) pour la remettre dans les mains de Derville et placer son discours final en position inaugurale dans le film, ce qui n'a pas la même valeur quant à l'itinéraire du personnage.

Finalement, à l'aune des six nominations du film aux Césars et de son succès public, Yves Angelo aura réussi son examen d'entrée dans la mise en scène, malgré le flot de critiques acerbes. Ses films suivants, comme *Voleur de vie* (1998) ou *Les Âmes grises* (2004), confirmeront le cinéaste dans ses choix.

Dans le même esprit, Jacques Rivette s'est lui aussi emparé d'une œuvre de Balzac. Si *Out one*, film expérimental brodant librement autour de *L'Histoire des Treize*, peut dérouter le spectateur, *La Belle Noiseuse* et *Ne Touchez pas la hache* montrent qu'à la différence d'Yves Angelo, Rivette n'est pas simplement un lecteur admiratif, mais un créateur qui se confronte vraiment à son admiration pour jouer à armes égales avec le plus grand romancier français.

PP

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le mythe de la Grande Armée et des héros de l'Empire.
- De l'Empire à la Restauration.
- Héroïsme et vertu *versus* transaction et intérêt.
- L'irrésistible ascension sociale (la comtesse Ferraud, portrait d'une femme parvenue).



Bibliographie

Édouard Bessière, *Deux « Le Colonel Chabert »*, CDDP de l'Eure, 1997.



De gauche à droite, Jean-Pierre Cassel, Anthony Perkins, Vanessa Regrave, Sean Connery, Michael York, Jacqueline Bisset, Lauren Bacall et Martin Balsam, autour d'Albert Finney

Le Crime de l'Orient-Express

Royaume-Uni, 1974 (*Murder on the Orient Express*)

Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, 1934.

SYNOPSIS

L'action se situe dans les années 1930. Après avoir résolu une enquête pour l'armée britannique à Istanbul, le détective Hercule Poirot décide de rentrer en Angleterre où il est demandé. Il dîne avec son ami M. Bouc (M. Bianchi dans le film) qui dirige la ligne ferroviaire de l'Orient-Express reliant Istanbul à Calais. Le train est complet mais son ami, usant de son influence, lui trouve une place en première classe. Poirot découvre ses compagnons de voyage qui ne semblent pas se connaître et, parmi eux, un personnage inquiétant, Ratchett. Celui-ci, connaissant Poirot de réputation, lui propose une forte somme d'argent pour le protéger car il se dit en danger. Poirot refuse. Au cours de la deuxième nuit, le train est bloqué par la neige en Yougoslavie. Ratchett est assassiné et son corps est découvert le lendemain matin, lardé de douze coups de couteau. Isolés par la neige, les passagers ne peuvent communiquer avec l'extérieur et la compagnie ne peut prévenir la police. M. Bouc demande alors à Poirot de mener l'enquête. Un huis clos débute, où le détective, par ses capacités de déduction et d'interrogateur hors pair, cherche à comprendre le déroulement de cette fatale nuit pour démasquer le coupable parmi les douze passagers de ce wagon.

Pr. John Brabourne/Richard B. Goodwin
Réal. Sidney Lumet
Sc. Paul Dehn, Anthony Schaffer
Ph. Geoffrey Unsworth
Int. Albert Finney (Hercule Poirot), Lauren Bacall (Harriet Hubbard), Sean Connery (le colonel Arbuthnot), Jean-Pierre Cassel (Pierre Michel), Ingrid Bergman (Greta Ohlsson), Anthony Perkins (Hector McQueen), Jacqueline Bisset (la comtesse Helena Andrenyi), Michael York (le comte Rudolph Andrenyi), Vanessa Redgrave (Mary Debenham), John Gielgud (Beddoes), Richard Widmark (Samuel Ratchett)…
Durée 128 min.

Le Crime de l'Orient-Express est le huitième roman écrit par Agatha Christie mettant en scène le célèbre détective belge Hercule Poirot. Pour avoir rencontré un large succès dès leur parution, les ouvrages de l'écrivain ont donné lieu à de multiples adaptations cinématographiques dès les années 1930. Toutefois, souvent déçue, l'auteure était peu encline à céder les droits d'adaptation d'un de ses romans les plus célèbres, et il fallut l'intervention personnelle de Lord Mountbatten, le beau-père du producteur du film John Brabourne, pour l'en convaincre.

Sydney Lumet, réalisateur à la filmographie variée, s'est toujours intéressé aux notions de culpabilité, de responsabilité et de justice, depuis *Douze hommes en colère* (1957) jusqu'à *7 h 58 ce samedi-là* (2007). Aussi la trame policière que lui offre le roman lui convient-elle parfaitement. Ce film s'inscrit même comme une parenthèse ludique entre deux œuvres essentielles dans sa filmographie que sont *Serpico* (1973) et *Un Après-midi de chien* (1975), tous deux avec Al Pacino, et qui renouvellent le genre du film policier par leur réalisme. *Le Crime de l'Orient-Express* semble d'une facture plus classique par son respect du « whodunit » (« qui l'a fait ? »), forme du roman policier largement popularisée par Agatha Christie où il s'agit pour le lecteur d'essayer de résoudre l'énigme en suivant les pas et la réflexion d'un héros-détective. Des indices sont distillés tout au long du roman et la révélation du coupable n'intervient que dans les toutes dernières pages. Toutefois, la résolution proposée dans ce cas est particulièrement originale puisque tous les voyageurs sont coupables et qu'aucun ne sera puni, ce qui engage une réflexion sur la notion de justice que Lumet n'aura de cesse d'interroger.

Le film comme le roman est un huis clos. Dans un décor quasi théâtral, il offre aux acteurs des rôles qui leur permettent de donner leur pleine mesure. C'est donc une distribution particulièrement prestigieuse que Lumet réunit, où se côtoient plusieurs générations de stars hollywoodiennes (Ingrid Bergman, Richard Widmark, Lauren Bacall, mais aussi Anthony Perkins, Sean Connery et Vanessa Redgrave), des acteurs britanniques de référence comme John Gielgud ou de plus jeunes comme Albert Finney (qu'il faudra longuement maquiller et grossir pour qu'il ressemble davantage à Hercule Poirot tel qu'il est décrit dans les romans, l'acteur n'ayant en effet que 38 ans à l'époque). Les décors extérieurs et les plans du train bloqué par la neige sont tournés près de Pontarlier en France, non sans mal puisqu'il faut faire venir de la neige à grands frais. Ces plans serviront de plans de coupe entre les différentes séquences.

La structure narrative du roman repose sur une suite d'entretiens entre les différents protagonistes, au rythme d'un personnage par chapitre. Ce procédé a nécessairement un aspect répétitif puisque les entretiens ont lieu deux fois, chacun donnant une première version partiellement mensongère avant de revenir sur ses dires, grâce aux déductions d'Hercule Poirot, dans un second temps. Entre deux entretiens, le détective se livre à la fouille de chaque compartiment. Lumet évite en grande partie l'écueil de la répétition en déplaçant la présentation de chaque personnage du train vers le quai du départ à Istanbul. La caméra suit l'arrivée de chacun et, grâce à un travail très précis sur les costumes, le spectateur parvient très vite à décrypter son caractère ainsi que sa classe sociale. La « couleur locale » de l'Istanbul des années 1930, représentée de manière caricaturale par une foule de vendeurs et de mendiants très pressants auprès des voyageurs, a l'efficacité de camper les personnages par des moyens purement cinématographiques.

Par ailleurs, le mobile du crime (le kidnapping et le meurtre de Daisy Armstrong) est dévoilé dès le préambule par une reconstitution astucieuse : tous les protagonistes du train apparaissent dans cette séquence, mais filmés de dos ou le visage masqué. Ces images seront reprises et expliquées à la fin lors de l'exposé final de Poirot. Lumet intègre donc dans ces choix de réalisation le principe même du roman policier où les mêmes situations revêtent une lecture différente au fil de la narration. La mécanique déductive du roman est également le moteur de la



Albert Finney

progression de l'intrigue, soulagée toutefois de son caractère répétitif. L'enquête progresse au fil des entretiens et un seul par personnage sera nécessaire pour que Poirot découvre la vérité. Ces entretiens sont pour Lumet un moyen de mettre en valeur ses acteurs, ce qui constitue sans doute le cœur de cette adaptation.

Le cosmopolitisme des personnages – un Belge, des Italiens, un Français, des Anglais, des Américains, une Allemande, une Russe, une Suédoise et un Grec – est l'occasion d'un florilège d'accents plus ou moins contrefaits qui se mêlent, pour le plus grand bonheur du spectateur, lequel ne peut que prendre plaisir à voir ces acteurs surjouer (un cabotinage stupéfiant d'Albert Finney, John Gielgud en quintessence du Britannique) dans ce contexte décalé d'un train bloqué dans les années 1930. Lumet, qui aime les acteurs, leur donne une grande liberté dont ils s'emparent avec brio. Ainsi, le long plan-séquence de l'interrogatoire du personnage incarné par Ingrid Bergman permet à la fois à l'actrice de retrouver son accent suédois natif, évident clin d'œil au spectateur, et de souligner la beauté et la profondeur de son visage. C'est une véritable déclaration d'amour à une star qui va au-delà de la diégèse un peu narquoise tant le discours religieux du personnage est peu cohérent.

Enfin, la résolution de l'enquête, moment clé s'il en est, pose des problèmes cinématographiques intéressants. Tous les personnages sont regroupés dans un compartiment et Poirot leur expose ses déductions. Il s'agit d'un espace clos et étroit où seul le détective est en mouvement alors que les autres l'écoutent immobiles. S'ensuit tout un jeu sur le choix des plans pour les varier et déjouer le caractère théâtral et statique de cette révélation. Lumet recourt à des flash-back qui illustrent les propos de Poirot et viennent sortir le spectateur du compartiment, un des plus longs étant la mise en scène du meurtre : chaque personnage vient poignarder le corps de Ratchett (qui est hors-champ) en expliquant au nom de qui il se venge. Cette scène, absente du roman, est encore dupliquée à la toute fin du film où chacun vient trinquer en silence avec Mrs Hubbard et la comtesse Andrenyi (laquelle, dans le film, participe au meurtre). Lumet, là encore, s'approprie le roman pour laisser le spectateur s'interroger sur la justice ambiguë de cette vengeance collective fortement ritualisée et qui crée un lien indéfectible, au-delà des mots, entre ces personnages très différents par leurs origines et conditions sociales.

Le film eut un grand succès aussi bien critique que public. Ce fut même celui qui rapporta le plus d'argent de l'histoire du cinéma britannique à l'époque (près de 20 millions de livres sterling). Il eut six nominations aux Oscars en 1975 et Ingrid Bergman reçut l'Oscar du meilleur second rôle féminin. Agatha Christie, qui fut toujours très critique sur les adaptations cinématographiques de ses œuvres, s'en déclara satisfaite (elle émit toutefois une réserve sur l'épaisseur de la moustache de Poirot…). Le film lança une véritable vogue de mises en scène d'autres romans de l'auteur comme *Mort sur le Nil* (1978) de John Guillermin, ou *Le Miroir se brisa* (1979) de Guy Hamilton. Cependant, Albert Finney refusa de reprendre le rôle de Poirot.

DD

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La variation de points de vue comme principe narratif dans le roman et au cinéma.
- ➔ L'enquête dans le train (*Une femme disparaît*, *L'Énigme du Chicago-Express*).
- ➔ La théâtralité et son traitement cinématographique.
- ➔ La mise en scène du crime.

David Copperfield

États-Unis, 1935

Charles Dickens, *David Copperfield*, 1849.

SYNOPSIS

L'enfance et l'adolescence du jeune Anglais David Copperfield sont des plus difficiles. À la mort de sa mère, il doit d'abord subir une famille adoptive tyrannique. Il peine à des études fastidieuses puis à trouver sa place dans la société personnellement et professionnellement. L'enfant est contraint de gagner sa vie en nettoyant des bouteilles ou en travaillant dans une fabrique de cirage, tandis que son père, endetté, est emprisonné… Mal marié, il tombe amoureux de la fille d'un avocat. Réussira-t-il à trouver le bonheur ?

Pr. MGM/David O. Selznick
Réal. George Cukor
Sc. Hugh Walpole, Howard Estabrook
Ph. Oliver T. Marsh
Int. Freddie Bartholomew (David), Lionel Barrymore (Dan Peggotty), Madge Evans (Agnès), Basil Rathbone (Murdstone), W.C. Fields (Micawber), Maureen O'Sullivan (Dora), Frank Lawton (David adulte), Elsa Lanchester (Clickett)…
Durée 133 min.



Frank Lawton, Madge Evans

Autres versions :
- *David Copperfield* (Thomas Bentley, 1913)
- *David Copperfield* (Delbert Mann, 1970, téléfilm)

Le titre original complet du film est *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger*. Ce titre apparaît lors d'un générique exemplaire, qui utilise la forme classique du « livre » que l'on feuillette et sur lequel les crédits apparaissent, pour se conclure par une citation de Charles Dickens. Ce choix formel indique dès l'ouverture l'ambition du film : être le plus fidèle possible à l'œuvre originale, et même réussir à faire une sorte de livre illustré cinématographiquement.
Cette adaptation de prestige est produite par une des plus « luxueuses » des compagnies hollywoodiennes (la MGM) sous la direction d'un producteur de génie, David O. Selznick – qui engage pour l'occasion une des valeurs sûres parmi les réalisateurs de l'époque, George Cukor. Cette recherche à la fois de la qualité et de la fidélité se manifeste par des choix intelligents et parfois paradoxaux. C'est ainsi que le roman se trouve élagué de plusieurs longs passages. Ce sont par exemple la séquence de l'école, où l'on rencontre Steerforth, ou l'histoire d'amour de ce dernier. Des personnages sont également amenés à disparaître, comme le docteur Strong. L'idée


Roland Young, Freddie Bartholomew

principale de cette adaptation est de faire des coupes claires parmi certains éléments du roman pour rester le plus fidèle possible à ceux qui sont retenus.
L'autre paradoxe de cette adaptation est sa totale artificialité visuelle. Supposée se dérouler en Angleterre, l'action a en fait été entièrement recréée aux États-Unis, sans un seul extérieur. Tout le film est tourné en studio. Ce choix radical, mais conforme à l'esthétique hollywoodienne de l'époque classique, permet au réalisateur de travailler sur les aspects visuels du film qui donnent au spectateur autant d'informations que des lignes de dialogues ou de passages descriptifs. Ainsi, lors de la séquence d'ouverture, qui reprend presque à la lettre le célèbre premier chapitre du roman, Cukor prend soin de montrer Miss Betsy « presser son nez » sur la vitre, comme l'indique Dickens. Mais Cukor choisit une fenêtre à croisillons, ce qui donne au visage de cette femme un halo en forme de losange, et renforce son aspect dur et terrifiant. L'ensemble du film s'efforce de suivre la même technique, tout en restant fidèle au texte, lui insufflant une interprétation visuelle que permet son tournage intégral en studio.

Une des grandes qualités de Cukor réside dans son art (une caractéristique qu'il partage avec Selznick) de la distribution des rôles. Conformément à son habitude, il se révèle expert dans l'art de la caractérisation des personnages secondaires, ceux qui donnent vie au récit. La « visualisation » des personnages d'un roman extrêmement connu (en particulier dans les pays anglo-saxons) fait à ce titre partie intégrante du travail d'adaptation. Sur ce point, le choix des comédiens est étonnant et exemplaire. On y trouve à la fois de grandes vedettes (L. Barrymore), des acteurs « typés » (B. Rathbone), des seconds rôles aux talents multiples (Elsa Lanchester, par exemple, venait d'interpréter *La Fiancée de Frankenstein* !). Si David adulte est incarné par un comédien sans grand charisme – ce qui est d'une certaine manière logique, car le personnage n'est pas vraiment « le héros de sa propre histoire » –, le jeune David est joué par un remarquable acteur, à la maturité de jeu étonnante, et qui sort des clichés sur les enfants au cinéma. Enfin, le film ose un superbe « contre-emploi » avec W.C. Fields, immense comique des années 1930, dans un rôle prévu à l'origine pour Charles Laughton.

Dès sa sortie, le film est salué comme une grande réussite et rencontre un succès public et critique, à tel point qu'aucune autre version cinématographique de *David Copperfield* ne sera jamais réalisée. Il existe en revanche des transpositions pour la télévision qui tentent d'adapter le roman dans son ensemble – mais il s'avère que la version « condensée » de Cukor reste de loin supérieure. Ce film aura également une influence déterminante dans le cinéma américain. Le producteur, Selznick, contre l'avis de la MGM, y expérimente en effet pour la première fois ses théories empiriques sur l'adaptation des « grands » romans à l'écran. Devant la réussite de ce film, il les appliquera de nouveau les années suivantes, notamment pour *Autant en emporte le vent*.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La représentation de l'enfant au cinéma et les « enfants acteurs ».
- ➔ Le roman d'apprentissage au cinéma.

Bibliographie

David O. Selznick, *Cinéma. Mémos*, Ramsay, 1984.
Jean Domarchi, « George Cukor », *Cinéma d'aujourd'hui* n°33, Seghers, 1965.
C.M. Bosséno (dir.), numéro spécial « Lector in cinéma », *Vertigo* n°17, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 1998.

Le Dernier des Mohicans

États-Unis, 1992 (*The Last of the Mohicans*)

James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans* (*Le Dernier des Mohicans*), 1826,
cycle « *Leatherstocking Tales* », trad. 1830.

SYNOPSIS

En 1757, pendant la guerre coloniale qui oppose les Français, basés au Canada, et les Anglais, maîtres de la Nouvelle-Angleterre, Nathaniel alias Œil-de-Faucon s'adonne à la chasse avec son père adoptif mohican, et le fils de celui-ci, Uncas. Ils prêtent main-forte au major Duncan Heyward qui escorte Cora et Alice, les filles du colonel Munro, à Fort William Henry. Ils échappent à l'embuscade de Magua, l'éclaireur indien, et arrivent au fort assiégé par les Français. Des sentiments amoureux se lient entre Nathaniel et Cora qui refuse alors la demande en mariage de Duncan. Munro négocie une reddition honorable avec le général français Montcalm, mais les Hurons, menés par Magua, attaquent les Anglais par surprise et les massacrent. Les jeunes filles, Duncan, Œil-de-Faucon et les deux Mohicans arrivent à fuir en canoë et se réfugient dans une grotte derrière une cascade, mais leur cache est découverte…

Au centre, Daniel-Day Lewis



Pr. Ned Dowd/Hunt Lowry/Michael Mann/James G. Robinson
Réal. Michael Mann
Sc. Christopher Crowe, reprise de Philip Dunne (1936), d'après les adaptations de John L. Balderston, Paul Perez et Daniel Moore
Ph. Dante Spinotti
Int. Daniel Day-Lewis (Hawkeye, Œil-de-Faucon ou Nathaniel Poe), Madeleine Stowe (Cora Munro), Russell Means (Chingachgook), Eric Schweig (Uncas), Jodhi May (Alice Munro), Patrice Chéreau (Général Montcalm)...
Durée 122 min.

De 1920 à 1992, on compte huit adaptations du roman de James Fenimore Cooper, aux États-Unis et en Europe. Toutes ont abondamment raccourci et remanié le roman. Le film américain de 1920 a été classé au patrimoine national. Le western de George B. Seitz, avec Randolph Scott, en 1936, a marqué Michael Mann qui se souvient de l'avoir vu enfant. La version de 1992 reprend le scénario de Philip Dunne et ses collaborateurs.
Dans les années 1980, Michael Mann était surtout connu pour ses séries télévisées policières et urbaines, comme *Miami Vice* ou *Police Story*. Après *Manhunter* (*Le Sixième Sens*), un thriller psychologique mettant en scène un tueur en série, il réalise trois longs métrages très différents les uns des autres : *Le Dernier des Mohicans*, western historique ; *Heat*, nouveau thriller et *The Insider* (*Révélations*), film politique. On peut y voir trois tentatives pour définir les valeurs du héros américain.

Cooper écrit *Le Dernier des Mohicans* en 1826, à une époque où les États-Unis ont rejeté définitivement le joug des puissances coloniales. Les guerres de position entre détachements européens, plus ou moins alliés aux Amérindiens, ont fait place à la conquête de nouveaux territoires au Sud et à l'Ouest. Le code militaire, qui réglait le comportement de Munro ou de Montcalm, ne s'applique plus dans les nouveaux affrontements entre tribus et colons, soutenus par l'armée fédérale. Des trahisons, des atrocités sont commises des deux côtés.
Dans leur majorité, les Indiens sont alors présentés comme des barbares imprévisibles. Il est évident pour l'auteur que leurs divisions, leur conception individualiste du combat pour la gloire ou pour le butin, l'habileté, aussi, des Blancs à les manipuler, les condamnent à disparaître. Il semble le regretter lorsqu'il exalte les valeurs simples des Mohicans qui vivent en harmonie avec la nature. Mais il reste un Américain du XIXe siècle, convaincu de la supériorité de sa race et de sa religion. Pour preuve, il suffit de comparer le destin des deux sœurs dans le roman : Cora la métisse aux cheveux noirs, dédaignant Duncan, convoitée par Magua, subit son sort comme « la malédiction transmise par [ses] ancêtres » ; Alice, la blonde écossaise, épousera l'aristocratique Duncan et connaîtra en Europe le bonheur « en harmonie avec son caractère » (chapitre XXXIII). Chaque camp a ses bons et ses mauvais, mais le mal absolu est porté par le Huron Magua qui sera abattu par Hawkeye, le « meilleur » des Blancs.
Le pionnier Natty Bumppo est le prototype du héros de western : libre, sans attaches, tireur d'élite, il a appris les usages des Indiens, partageant leur vie saine, en communion avec la forêt. Mais Cooper insiste toujours sur ses origines : « d'un sang pur » revient comme une épithète homérique. Son roman n'est pas une complainte sur la fin des Indiens aborigènes, mais une ode à l'indépendance de l'homme blanc américain, libéré des contraintes sociales européennes et rendu plus fort par la confrontation avec les grands espaces sauvages (*wilderness*).

Michael Mann n'apprécie pas les longueurs, sans parler de la morale simpliste, voire raciste du roman. Comme tous ses prédécesseurs, il en transforme considérablement l'intrigue et les personnages. Il condense en un seul épisode, après la chute du fort William Henry, les poursuites et captures successives des jeunes femmes par les Hurons. Il supprime le personnage du psalmiste, David Gamut, qui rappelait la prégnance de la religion chez les premiers colons, et ne s'encombre pas plus du vieux Munro, sauvagement tué par Magua lors de l'évacuation du fort. C'est Chingachgook le Mohican qui tue le Huron félon après le meurtre d'Uncas, réglant

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le western : muet (D.W. Griffith), classique (John Ford), « spaghetti » (Sergio Leone), « crépusculaire » (Clint Eastwood), ethnologique (Kevin Costner).
- ➔ Archétypes et stéréotypes du western.
- ➔ Figures de l'Indien à l'écran et dans la peinture.
- ➔ La femme et l'amour dans les sociétés européenne et amérindienne, d'après les westerns.
- ➔ Western et épopée, les héros mythiques.

Madeleine Stowe



Daniel Day-Lewis

la dette de sang entre congénères. Natty Bumppo, trop rustaud, devient Nathaniel Poe, rajeuni, le teint mat, les cheveux au vent, Indien d'allure et de cœur. Les rôles féminins tiennent compte de l'évolution des mœurs. Duncan ne rejette plus Cora pour Alice, mais c'est Cora qui lui préfère le beau chasseur. Elle survivra néanmoins grâce au sacrifice chevaleresque du major. Alice, elle, suit volontairement Uncas dans la mort.

Cette inversion des rôles modifie finalement assez peu la signification symbolique de l'histoire : les représentants de la vieille Europe et les Amérindiens disparaissent, victimes de leurs codes sociaux dépassés. Reste à créer un « nouvel homme » américain, issu du mélange des races (Cora) et des cultures (Œil-de-Faucon). Il sera conforme à l'idéal du XXe siècle : libre, sportif, à la mesure de la nature superbe et indomptée du Nouveau Continent. Ainsi, le chasseur et ses deux amis traversent en courant des forêts profondes, pagaient dans les rapides, plongent à travers les cascades, longent des ravins vertigineux… Daniel Day-Lewis tient autant du champion olympique que du héros romantique : lutte, course à pied, tir, lancer, nage, canoë, plongeon, il excelle dans toutes les disciplines.

À sa sortie, le livre suscite, jusqu'en Europe, un engouement pour la conquête de l'Ouest. Il connaît de nombreux imitateurs, comme Karl May, l'auteur allemand de *Winnetou*, avant de passer, allégé des commentaires du narrateur, dans la littérature de jeunesse. Dans la foulée de *Danse avec les loups*, le film a renouvelé le genre du western et ressuscité le « mythe du bon sauvage », en accord avec les convictions écologistes de notre temps. L'affrontement entre civilisations, associé ou non à l'amour transgressant les barrières ethniques, est un thème récurrent au cinéma. Du western au film de science-fiction en passant par le péplum, les « Dernier des… » sont légion. On retrouve les ingrédients de l'histoire imaginée par Cooper en 1826 jusqu'au XXIe siècle, avec *Le Dernier Samouraï* (2003) ou *Avatar* (2009).

MV



Bibliographie

Clélia Cohen, *Le western*, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », 2005.

Philippe Jacquin, Daniel Royot, *Go West ! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui*, Flammarion, 2002.

Jean-Louis Leutrat, *Le Western. Quand la légende devient réalité*, Gallimard, 1995.

Docteur Jivago

États-Unis, 1965 (*Doctor Zhivago*)

Boris Pasternak, *Le Docteur Jivago* (*Doctor Zhivago*), 1957
(première publication en langue russe en Italie), trad. 1958.

SYNOPSIS

Youri Jivago appartient à une ancienne famille de Moscou qui l'a adopté. Poète et médecin, il doit bientôt épouser la fille de ses parents adoptifs, Tonya. Mais il fait fortuitement la connaissance de Lara, fille d'une couturière et persécutée par l'amant de sa mère. Lara épouse finalement un étudiant proche des mouvements révolutionnaires. La révolution éclate et brise les destins. Youri Jivago, marié à Tonya et désormais père de deux enfants, soigne les blessés avec Lara. Il est bientôt considéré comme un élément suspect en raison de son idéalisme et de ses écrits. Son demi-frère, Yefgrav, devenu policier de haut rang, réussit à lui faire quitter Moscou pour un refuge dans l'Oural. Pris au milieu de la tourmente, Jivago et Lara se retrouveront dans le chaos avant d'être séparés à jamais, jusqu'à ce que, bien des années plus tard, Yefgrav retrouve une jeune fille qui pourrait être sa nièce.



Julie Christie

Pr. MGM/Carlo Ponti
Réal. David Lean
Sc. Robert Bolt
Ph. Freddie A. Young
Int. Omar Sharif (Jivago), Julie Christie (Lara), Geraldine Chaplin (Tonya), Tom Courtenay (Pasha / Strelnikov), Alec Guinness (Yevgraf), Ralph Richardson (Gromeko), Rod Steiger (Komarovsky), Klaus Kinski (Kostoied)
Durée 197 min.

Lors de la mise en chantier de l'adaptation cinématographique du *Docteur Jivago*, le roman de Boris Pasternak était encore d'une certaine actualité. Interdit de publication en URSS, le roman, d'abord édité en Italie, avait rapidement fait figure d'événement tant littéraire que politique (Pasternak y évoque en toutes lettres le goulag). Cette publication fut suivie de l'attribution du prix Nobel que Pasternak fut contraint de refuser. L'auteur décéda en 1960. *Le Docteur Jivago* se présente sous la forme



d'un roman historique et semi-autobiographique particulièrement ample. Sa transposition à l'écran prendra naturellement la forme d'une superproduction typique des années 1960. Le réalisateur britannique, David Lean, est alors devenu le spécialiste de ce type de film gigantesque après des débuts dans un registre beaucoup plus intimiste. Il a précédemment réalisé deux succès considérables au box-office international : *Le Pont de la rivière Kwaï* et surtout *Lawrence d'Arabie*. La production du *Docteur Jivago* ressemble, si on peut risquer l'expression, à une véritable « salade russe ». Il s'agit d'une production américaine (initiée par la prestigieuse MGM), mais « délocalisée » en Europe en raison de la crise du cinéma hollywoodien. Le film est produit par un Italien (en instance d'obtenir la nationalité française), Carlo Ponti. Il est tourné en partie en Finlande et par ailleurs en Espagne. Des comédiens britanniques forment l'essentiel de la distribution, aux côtés de comédiens américains ou allemands, tandis que le rôle de Jivago échoit à Omar Sharif, acteur d'origine égyptienne qui avait prêté son charisme au prince du désert dans *Lawrence d'Arabie*.

Ce montage artistique curieux annonce la principale caractéristique de l'adaptation de *Jivago* qui est, non pas une aseptisation proprement dite, mais un changement de perspective assez radical. Une des particularités du roman de Pasternak est sa tonalité presque contemplative, malgré le nombre considérable d'événements qui s'y déroulent et trouvent leur prolongement jusqu'au milieu de la Seconde Guerre mondiale et au-delà. Le scénario de Robert Bolt (scénariste également de *Lawrence d'Arabie*) se concentre sur l'histoire d'amour contrariée entre Jivago et Lara, qui devient la flèche narrative principale. Autour de cette histoire simple et forte, les faits historiques représentent un « fond » tragique sur lequel chaque soubresaut historique sert de prétexte à un morceau de bravoure cinématographique. Cette recherche de séquences narratives fortes rythme le long métrage. C'est par exemple l'ouverture qui montre la rencontre du frère de Jivago avec celle qu'il pense être sa nièce, scène qui n'existe pas dans le livre (la nièce présumée est, à l'origine, cantinière de guerre, elle devient ouvrière dans un complexe industriel symbole du développement du pays !), et qui introduit le récit en un immense flash-back. C'est aussi la célèbre séquence du train qui se situe au milieu du livre et qui clôt la première partie du film. Elle y devient un monument épique et un moment de grande tension dramatique par la réduction du groupe des prisonniers à un seul personnage (Kostoied, incarné par Klaus Kinski, acteur alors inconnu en dehors de la RFA) qui affronte un garde rouge, et qui commente la situation à la manière d'un chœur antique. À l'inverse, toutes les relations amoureuses sont traitées selon les canons du grand classicisme hollywoodien. Cette adaptation fait naturellement perdre au roman certaines de ses ambitions et de ses spécificités – l'aspect mystique, par exemple, évident à la lecture des poésies de Jivago rassemblées à la fin du livre, et certains aspects plus humanistes – au profit d'une fresque spectaculaire qui évite cependant les pièges du manichéisme. Lean parvient d'ailleurs à poursuivre un de ses thèmes principaux, qui

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La révolution russe au cinéma, d'Eisenstein à Hollywood.
- ➔ La littérature russe à l'écran (cinéma russe / autres cinématographies).
- ➔ La musique de film et son rôle dans la réception d'une œuvre cinématographique (Jarre, Morricone, Herrmann).



Julie Christie, Omar Sharif

est celui du « héros fragile ». Dans ce film épique, Jivago, plus encore que Lawrence, est un héros incertain qui subit en permanence les événements bien plus qu'il ne les provoque. À ce titre, *Docteur Jivago* témoigne de l'évolution du genre de la superproduction et, d'une certaine manière, de son déclin inévitable en ce milieu des années 1960. Il suffit de comparer *Jivago* avec une autre très grande production de la MGM réalisée quelques années auparavant, en l'occurrence *Ben Hur*, pour mesurer la distance parcourue, en particulier par la figure du « héros ».

La sortie du film ne fut pas placée sous les meilleurs auspices. L'envolée des coûts de production fit craindre à la MGM un désastre financier semblable à celui de *Cléopâtre* pour la 20th Century Fox. Les critiques, dans leur ensemble, furent mitigées ou bien franchement mauvaises, reprochant au film d'avoir transformé une très grande œuvre littéraire en un vulgaire mélodrame historique, donc de l'avoir trahie. À quoi s'ajouta, dans les pays anglo-saxons, une difficulté inattendue : le public ne savait pas comment prononcer le nom de « Jivago », transcrit en anglais par « Zhivago ». Mais l'accueil du public fit progressivement du film un triomphe commercial international. Plus que le récit proprement dit, ce sera la magnifique photographie, transcendant certaines séquences (comme le retour dans la maison prise dans la glace), qui marquera les mémoires, et surtout la musique de Maurice Jarre. Le *Thème de Lara* (également appelé *Chanson de Lara*) va devenir un véritable « tube » international. En France, il sera même adapté en français par les Compagnons de la Chanson. *Le Docteur Jivago* est ainsi devenu une sorte d'icône de la culture populaire.

LA

Bibliographie

Sandra Lean, *David Lean, un portrait intime*, Airelles, 2003.
Boris Pasternak, *Essai d'autobiographie*, Gallimard, 1978 (1re édition 1958).

Dr Jekyll et Mr Hyde

États-Unis, 1941 (*Dr Jekyll and Mr Hyde*)

Robert Louis Stevenson, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*), 1886, trad. 1947.

SYNOPSIS

Au XIXe siècle. Le docteur Jekyll, un homme parfaitement bon et respectable, a, durant toute sa vie, dominé ses instincts. Obsédé par le problème de la « double nature » dans l'homme, il se livre à une expérience sur lui-même, et invente un élixir qui libère momentanément son double refoulé qu'il nomme « Mr Hyde ». Mais progressivement, Hyde, que Jekyll présente comme un ami qui habite chez lui, devient incontrôlable et se met à terroriser le voisinage, jusqu'à commettre des crimes.



Spencer Tracy, Ingrid Bergman

Le célèbre conte de Stevenson a connu de nombreuses adaptations au cinéma, pratiquement dès la naissance de celui-ci. On dénombre plusieurs versions muettes dès 1908 (soit moins de vingt ans après la première publication), dont une variation « expressionniste » de Murnau (*Der Januskopf*, *Le Crime du docteur Warren*, 1920, avec Conrad Veidt et Bela Lugosi) qui a été perdue. Le film de Victor Fleming est la troisième grande adaptation officielle après les longs métrages de J.S. Robertson en 1921 et, surtout, de R. Mamoulian en 1932. Produite au sein de la prestigieuse MGM, elle est sans doute la plus luxueuse et la plus consensuelle, c'est-à-dire destinée au plus large public, en même temps qu'elle s'approprie les versions de ses prédécesseurs. Le thème de Jekyll et Hyde fait en effet partie des classiques de l'épouvante, tout comme il se révèle être un sujet phare pour le cinéma. Il permet d'associer des effets spéciaux (la

Pr. MGM/Loew's/Victor Saville
Réal. Victor Fleming
Sc. John Lee Mahin
Ph. Joseph Ruttenberg
Int. Spencer Tracy (Jekyll/Hyde), Ingrid Bergman (Ivy Peterson), Lana Turner (Beatrix), Donald Crisp (Sir Charles), Ian Hunter (docteur Lanyon)
Durée 122 min.

Autres versions :
- *Dr Jekyll et Mr Hyde* (J.S. Robertson, 1921), int. John Barrymore
- *Dr Jekyll et Mr Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932), int. Fredric March
- *Le Testament du docteur Cordelier* (Jean Renoir, 1959), int. Jean-Louis Barrault
- *The Two Faces of Dr Jekyll* (Terence Fisher, 1960), int. Paul Massie
- *Docteur Jerry et Mr Love* (*The Nutty Professor*) (Jerry Lewis, 1963), int. Jerry Lewis
- *Docteur Jekyll et Sister Hyde* (*Dr Jekyll & Sister Hyde*) (Roy Ward Baker, 1971), int. Ralph Bates, Martine Beswick
- *Mary Reilly* (Stephen Frears, 1996), int. John Malkovich, Julia Roberts



PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le thème du double dans le genre fantastique.
- La belle et la bête : deux faces du même.
- La représentation du désir inconscient à l'écran.
- La fortune du mythe de Faust dans la littérature et le cinéma.
- La métamorphose : nature hybride de l'homme (*La Féline*, *Le Loup-Garou*).

transformation de Jekyll en Hyde) avec une « performance » d'acteur, un seul et même comédien devant incarner les deux figures. Cette quasi-obligation, qui n'est pourtant pas une nécessité absolue, vient naturellement de la tradition théâtrale. La version muette de 1921 était ainsi centrée avant tout sur le jeu de John Barrymore. Celle des années 1930, produite par la Paramount à la grande époque de l'âge d'or du fantastique américain (et donc contemporaine des *Dracula*, *Frankenstein* et autres *Momie*), était beaucoup plus axée sur l'horreur et les effets brutaux. Fredric March composait un Hyde simiesque terrifiant dans ce film de Rouben Mamoulian.

En comparaison, la version de Victor Fleming (qui venait de réaliser *Autant en emporte le vent*) est beaucoup plus adoucie. Le texte de Stevenson est remanié pour que la narration soit suivie d'un point de vue unique (et non éclatée en divers récits enchâssés comme dans la nouvelle). Le responsable de l'adaptation, John Lee Mahin, écrivain de cinéma réputé, connaît d'ailleurs bien l'œuvre de Stevenson pour avoir déjà écrit le scénario de la version de 1934 de *L'Île au trésor*, que le même Fleming réalise. Le cinéaste et son scénariste tentent ici une approche à la fois romantique, morale et humaniste du personnage du docteur Jekyll, avec quelques éléments issus de la psychanalyse freudienne, sujet alors à la mode à Hollywood. Le choix de Spencer Tracy, toujours voué aux rôles positifs et rassurants, est de ce point de vue exemplaire. Produite avec tout le soin de la MGM (les décors et les costumes sont magnifiques, la photographie en noir et blanc évite les effets gothiques au profit d'une élégance de l'image inhabituelle pour un film fantastique), ce *Jekyll* est la fois la plus belle et la plus soignée des versions « classiques » en même temps qu'elle est la plus éloignée de l'inquiétude traumatisante du texte d'origine. Conformément à l'esthétique du

Fredric March, Miriam Hopkins,
Dr Jekyll et Mr Hyde *(Rouben Mamoulian, 1932)*



grand studio, le long métrage de Victor Fleming prend ses distances avec la tradition du film d'épouvante gothique des années 1930 et s'oriente ouvertement vers le drame romantique et lyrique. Cependant, le choix de Spencer Tracy dans le double rôle s'avère judicieusement paradoxal. Il s'agit de montrer que « même » chez Tracy, qui est l'acteur le plus consensuel, voire le plus « familial » de l'époque, le mal peut exister, tapi sous une personnalité *a priori* parfaite. Plus que le talent du comédien, c'est bien une sorte de référence intertextuelle qui est ici mise en œuvre. Or, précisément, le « Hyde » incarné par Tracy ne parvient pas à être terrifiant, tandis que le « Jekyll » qu'il incarne manque de cette aspiration romantique, voire « faustienne » qui le caractérise en partie. L'autre originalité de Fleming sera de développer les rôles féminins et de les confier à deux vedettes, Ingrid Bergman et Lana Turner, à « contre-emploi », faisant de la première Ivy, la serveuse des faubourgs, et de la seconde, Beatrix, l'aristocrate fiancée au cœur pur.

Le film va rencontrer un bon succès public, mais la critique sera assez dure envers Spencer Tracy qu'elle trouve peu crédible en « Hyde », réservant ses louanges pour Ingrid Bergman.

Ce *Jekyll et Hyde* possède également une certaine importance historique, puisqu'il s'agit en fait de la dernière adaptation fidèle et revendiquée de la nouvelle de Stevenson. Cela est somme toute facile à comprendre : devenue mythe universel, l'histoire classique ne présente plus guère d'intérêt, puisqu'elle repose sur une « révélation » (Hyde et Jekyll sont une seule et même personne) que tout le monde, désormais, connaît. Arrive alors le temps des « variations » sur le mythe, certaines étant dignes du plus grand intérêt. Dans la splendide version de Terence Fisher, Hyde devient un personnage jeune et séduisant – mais diabolique. Cette idée sera reprise dans la célèbre et excellente version comique de Jerry Lewis, *Docteur Jerry et Mister Love*. *Docteur Jekyll et Sister Hyde* (Roy Ward Baker, 1971), comme son titre l'indique, repose sur une métamorphose sexuelle.

Il existe encore de nombreuses variations, allant de l'horreur gore au film semi-pornographique, alors que, curieusement, une version assez fidèle au texte d'origine (*Je suis un monstre*, de Stephen Weeks, en 1971, avec Christopher Lee) ne fait tout simplement aucune référence à Stevenson. La dernière grande version en date, *Mary Reilly*, choisit de changer encore de point de vue en adoptant celui de la domestique du docteur Jekyll, ce qui offre l'avantage d'une distance « critique » sur la célèbre histoire ainsi que sur son contexte social et historique.

LA



Bibliographie

Pierre Gires, « R.L. Stevenson et le cinéma » (dossier), *L'Écran fantastique* n°5, 1978.

Gérard Lenne, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, Le Cerf, « 7e Art », 1970.

Du silence et des ombres

États-Unis, 1963 (*To Kill a Mockingbird*)

Harper Lee, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* (*To Kill a Mockingbird*, 1960), trad. 1961.

SYNOPSIS

État de l'Alabama, durant la Grande Dépression des années 1930. Atticus Finch, avocat un brin idéaliste, élève seul ses deux enfants, Scout et Jem, depuis la mort de sa femme. Commis d'office pour défendre un ouvrier noir accusé d'avoir tabassé et violé une jeune femme blanche, Atticus affronte bientôt la haine et les préjugés racistes de la population locale au cours d'un procès retentissant. Après une tentative de lynchage dirigée par le père de la victime, Bob Ewell, le « nègre », est condamné en dépit des évidences prouvant son innocence. Désespéré, il essaie de s'enfuir et est abattu. Quelque temps plus tard, Scout et Jem sont sauvagement agressés par Ewell, mais un certain Boo Radley, voisin simplet de la famille Finch, intervient et tue accidentellement l'individu. L'affaire est passée sous silence par Atticus et le shérif de la ville, d'autant que de lourdes présomptions pèsent sur la culpabilité d'Ewell dans l'histoire du viol supposé de sa fille.

Pr. Brentwood Productions/Universal pictures/ Pakula-Mulligan
Réal. Robert Mulligan
Sc. Horton Foote
Ph. Russell Harlan
Int. Gregory Peck (Atticus Finch), Brock Peters (Tom Robinson), James Anderson (Bob Ewell), Mary Badham (Scout), Phillip Alford (Jem), John Megna (Dill Harris), Robert Duvall (Arthur « Boo » Radley), Frank Overton (Shérif Heck Tate)
Durée 125 min.

Phillip Alford, Mary Badham

Méconnu en France, le livre d'Harper Lee, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* (prix Pulitzer 1961), est, dit-on, l'un des romans les plus lus et les plus étudiés outre-Atlantique (loin après la Bible, bien sûr). Et son héros Atticus Finch figure en tête d'une étude de l'American Film Institute sur les plus grands héros de l'histoire du cinéma. Enfin, ce livre culte, qui s'est déjà vendu à quelque 30 millions d'exemplaires depuis sa parution en 1960, continue de s'écouler à raison d'un million d'unités par an. Autant dire que l'ouvrage est un véritable phénomène de librairie. Lequel demeure néanmoins orphelin à ce jour, puisque l'histoire d'Atticus Finch (personnage ins-



Robert Duvall, Mary Badham

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La poésie de l'enfance face à la réalité des adultes (*Jeux interdits*; *La Nuit du chasseur*; *Les Contrebandiers de Moonfleet*).
- ➔ Le récit d'initiation (*Billy Elliot*; *Printemps, été, automne, hiver… et printemps*; *Rosetta*; *Virgin Suicides*).
- ➔ Le plaidoyer contre le racisme (*Autant en emporte le vent*; *La Poursuite impitoyable*; *La Couleur pourpre*; *Loin du paradis*).
- ➔ Le film de procès (*Le Sergent noir*; *Le Procès Paradine*; *Erin Brockovich*).
- ➔ Le héros idéaliste (*Vers sa destinée*; *Mr Smith au Sénat*; *La Vie est belle*; *L'Homme qui tua Liberty Valance*; *L'Idéaliste*).

piré par le propre père d'Harper Lee, homme de loi) est l'unique roman de son auteur. « Je crois avoir dit tout ce que j'avais à dire », déclara un jour avec humilité cette Margaret Mitchell de l'édition, autrement plus progressiste que cette dernière sur la question des Noirs et des exclus (comme Boo Radley). À noter encore que le récit en partie autobiographique d'Harper Lee a la particularité d'avoir été traduit et publié en français sous trois titres différents : *Quand meurt le rossignol* (1961), *Alouette, je te plumerai* (1989) et *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur* (2005).

Ce qui peut expliquer l'engouement du public états-unien se retrouve dans le film de Robert Mulligan (*Un été 42*) qui reprend les thèmes essentiels *et* universels du roman tout en respectant son énergie, sa tendresse et sa mélancolie. Seule la durée de l'intrigue a été ramenée de trois à deux ans et quelques personnages et épisodes secondaires ont disparu. Comme dans l'œuvre littéraire, la vision du film passe par le regard d'une fillette de 6 ans, Scout, qui narre des années plus tard (en voix off) l'extraordinaire expérience que fut cette période de son enfance où elle découvrit avec son frère Jem le monde des adultes. À mi-chemin entre le conte pour enfants et l'œuvre engagée, le film comme le roman sondent à la fois les angoisses de l'enfance (aimantées par l'étrange demeure voisine de Boo Radley) et les haines d'une population adulte (prompte à faire du Noir le bouc-émissaire des maux de la société). Les deux registres se font écho : tous, enfants comme adultes, s'abîment dans une recherche instinctive d'épouvantails imaginaires…

Divisée en trois parties distinctes, l'intrigue de *Du silence et des ombres* retrace donc une double initiation. Celle de deux gamins qui font l'expérience du monde, de ses mystères et de sa brutalité. Et celle de leur père, homme bon et intègre, qui redécouvre dans son métier une cruauté que son humanisme voulait occulter. En mêlant adroitement le merveilleux du regard enfantin et le souvenir attendri de la narratrice adulte, le film excelle dans sa première partie à montrer ce qui constitue l'univers poétique des enfants sans cesse occupés à se raconter des histoires pour se faire peur. Pour rendre compte de cela, la mise en scène du film lorgne du côté du cinéma expressionniste, entre zones obscures et contrastes lumineux, ombre portée d'une main crispée d'homme au-dessus de la tête de Jem et face éclairée du père de Boo Radley sortant de l'ombre comme un diable (on pense plus d'une fois à *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton d'après le roman de Davis Grubb). Ces effets sont les pendants visuels de l'imaginaire incandescent des enfants, excités par les histoires troubles qui circulent au sujet de l'inquiétant voisinage.

Il y aurait beaucoup à dire sur le monde défendu du jardin et de la maison de Boo Radley qui constitue le terrain de jeu privilégié des trois gamins, Scout, Jem, et Dill, un jeune citadin qui vient rejoindre les deux autres durant les mois d'été (pour la petite histoire, ce petit être froussard et prétentieux a été inspiré à Harper Lee par son voisin d'enfance, un certain Truman Capote). Rien n'est évidemment plus fascinant pour eux que cet univers inconnu où s'agitent les mythes et légendes de l'enfance. Un monde comme un fruit défendu dans lequel

il faut à tout prix mordre pour en connaître la saveur. Un monde que le frère et la sœur inventent et qui s'évente à mesure que ces doux chercheurs d'or parviennent à en extraire les pépites d'horreur. Car si Scout et Jem représentent l'alter ego du réalisateur (et de l'écrivain) qui, comme eux, joue le rêve contre la réalité, ceux-ci sont arrivés à une étape de leur vie où le monde des adultes se révèle être l'inverse de leurs doux rêves d'enfants. *Du silence et des ombres* est en cela l'histoire de la perte de l'innocence, heure fatidique où l'imaginaire enfantin vient se briser sur la réalité des adultes.

Cette réalité éclate aux yeux des enfants durant les deuxième et troisième parties, et notamment pendant le procès de Tom Robinson auquel ils assistent médusés. Rappelons que nous sommes dans le sud des États-Unis, en Alabama, en 1932 (dans la ville imaginaire de Maycomb). La ségrégation parfaitement légale à cette époque est visible dans le tribunal où Blancs et Noirs sont séparés – elle restera en vigueur en Alabama jusqu'en 1964, date du *Civil Right Act* qui accorde les



mêmes droits civiques aux Noirs. Malgré les efforts et la plaidoirie d'Atticus pour innocenter Tom, les résistances sociales et les haines raciales persistent : le Noir est forcément coupable. L'œuvre de Mulligan devient alors un film à procès, une machine à dénoncer l'ancrage persistant des traditions racistes. Sans effet de manches. Le jeu de Gregory Peck (Oscar du meilleur acteur) y est sobre, en phase avec la sérénité du personnage qu'il incarne avec la certitude de servir une juste cause. Adepte de la non-violence malgré les attaques personnelles dont il est victime, Atticus reste digne de bout en bout du récit, persuadé que la justice saura un jour lui donner raison en offrant à tous l'égalité des chances. En attendant, il invite de manière prémonitoire à faire sien cet adage de Martin Luther King qui, dans sa prison de Birmingham, écrira le 16 avril 1963 : « L'obéissance aux lois justes n'est pas seulement un devoir juridique, c'est aussi un devoir moral. Inversement, chacun est moralement tenu de désobéir aux lois injustes. » (« Lettre de la geôle de Birmingham »)

L'injustice fait place à la terreur quand les deux enfants sont attaqués de nuit dans un bois, puis à l'amertume quand on apprend que l'agresseur est aussi le vrai coupable du soi-disant viol. De ce dernier tiers du film surgit le personnage faible d'esprit de Boo, ange gardien des enfants jusqu'à présent tenu dans l'ombre de son mystère, et qu'Atticus décide d'un commun accord avec le shérif de protéger contre la « justice » des hommes. Boo est comme l'oiseau moqueur du titre du roman qui, selon la légende, a appris à chanter aux oiseaux et est capable d'imiter trente-neuf chants et autres sons… Il représente l'innocence, la beauté, l'idéalisme. Or, on ne tue pas l'innocence, déclare Atticus (citant le proverbe américain « C'est un péché de tuer l'oiseau moqueur »). Atticus, ce père plus vieux que les autres, nous dit Scout au début du film, qui ne sait pas jouer au football, qui ne fait rien d'amusant, qui ne pêche ni ne chasse, mais qui se révèle être aux yeux décillés de ses enfants la pépite qu'ils n'ont jamais cessé de chercher : un homme d'une valeur inestimable pour eux comme pour toute la communauté du sud des États-Unis.

PL



Bibliographie

Michel Senna, *Gregory Peck*, Séguier, 2006.
Christian Guéry, *Justices à l'écran*, PUF, 2007.


Sally

L'Étrange Noël de Monsieur Jack

États-Unis, 1994 (*The Nightmare Before Christmas*)

Tim Burton, *Le Cauchemar avant Noël* (*The Nightmare Before Christmas*), poème, 1993, trad. 1994.

SYNOPSIS

Jack Skellington, le « roi des citrouilles » d'Halloween City, s'ennuie ferme en son royaume. Chaque année, les mêmes blagues… Alors qu'il erre dans une forêt inconnue de lui, il découvre par miracle Christmas Town et sa joyeuse atmosphère de Noël. De retour dans sa ville, il tente de convaincre ses amis de l'intérêt de cette fête et décide de remplacer le Père Noël pour la distribution des jouets. Mais ce qui fait la joie macabre des habitants d'Halloween City n'est pas du goût de ceux de Christmas Town. Les serpents, araignées, squelettes et autres objets horrifiques qu'il dépose au pied du sapin provoquent la panique dans la « cité de Noël ». L'armée entreprend de le supprimer. Sally, une poupée secrètement amoureuse de lui, arrivera-t-elle à sauver Jack poursuivi par l'armée, et à rendre le Père Noël à sa ville ?

Pr. Touchstone Pictures/Skellington Inc.
Réal. Henry Selick
Sc. Caroline Thompson, Tim Burton, Michael McDowell
Ph. Peter Kozachik
Int. Danny Elfman (Jack Skellington chantant), Chris Sarandon (Jack Skellington parlant), Catherine O'Hara (Sally), William Hickey (Docteur Finklestein), Ken Page (Oogie Boogie), Paul Reubens (Lock)
Durée 76 min.







Alors qu'il n'est encore qu'un apprenti cinéaste travaillant chez Disney, Tim Burton rédige et dessine ce qui deviendra douze ans plus tard le point de départ du scénario de *L'Étrange Noël de Monsieur Jack*. Le titre original de son récit fait malicieusement référence à *The Night Before Christmas* (« La nuit avant Noël ») du pasteur new-yorkais Clement Clarke Moore, un poème du début du XIXe siècle très populaire aux États-Unis qui est à l'origine de la légende de Santa Claus, saint Nicolas, moins connu chez la plupart des francophones que son équivalent le Père Noël.

Le texte de Burton, long de quelque 150 vers, est alors publié à l'occasion de la sortie du film en 1993 aux États-Unis. Sa brièveté ne constitue en réalité qu'un *squelette* dramaturgique laissant apparaître les grandes étapes de l'intrigue du film : l'ennui et l'envie de nouveauté de Jack Skellington, sa découverte de Christmas Town, sa tentative d'importer Noël à Halloween City, son désir de se substituer au Père Noël, l'enlèvement de ce dernier, la tournée de Jack aidé de son chien Zero durant la nuit macabre de Noël, la panique à Christmas Town, l'intervention de l'armée, l'échec et la déception de Jack, et enfin le retour du Père Noël en sa bonne ville. Étapes sur lesquelles Caroline Thompson (déjà scénariste d'*Edward aux mains d'argent*) et Henry Selick, le *véritable* réalisateur du film (après avoir mis *L'Étrange Noël* en chantier, Burton se montre trop accaparé par *Batman, le défi* pour en assurer sa réalisation), s'appuieront tous deux pour construire cette œuvre que l'on attribuera finalement à l'auteur d'*Ed Wood* tant l'esprit, l'univers, les décors et les protagonistes sont de facture burtonienne. Seuls trois personnages (Jack, son chien Zero et le Père Noël) étaient présents dans le poème initial. Or, si les nouveaux acteurs – le maire aux deux visages, le démiurge fou Finklestein, les trois garnements Am, Stram et Gram, le terrifiant tenancier de tripot Oogie Boogie et Sally, la poupée énamourée – participent acti-

vement à la critique sociale présente dans le texte original, l'intrigue manque parfois de cohérence et d'homogénéité. Certes, les personnages remplissent parfaitement l'espace, font même corps avec lui tant objets et marionnettes semblent animés de la même folie, mais chacun joue sa partition de son côté. D'intrigue, il n'y a guère que ce que raconte le poème de Burton. La greffe de l'épisode amoureux (trop artificiel et jamais justifié) ne réussit pas, et le récit se présente souvent comme une succession de saynètes dont l'unité est seulement assurée par les chansons (signées Danny Elfman, musicien attitré de Burton).

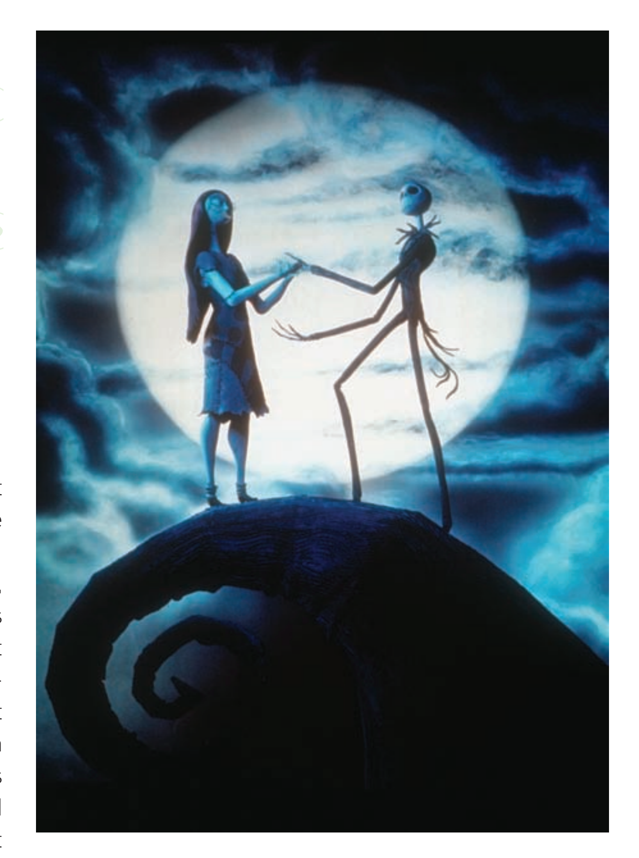
En plus de la conception plastique du film, qui constitue pour le coup la part la plus réussie du passage de l'écrit à l'écran (Selick s'est appuyé sur les croquis initiaux et les conseils de Burton qui a malgré tout suivi de loin en loin l'élaboration des marionnettes et des décors du film), une douzaine de morceaux chantés et mis en musique apparaissent en effet ici pour donner des airs de cabaret géant à l'histoire de Jack et sa bande d'allumés foutraques. Selon les scènes, on pense à Kurt Weill ou Cab Calloway. À tour de rôle comme dans une comédie musicale (ce que le film devait être initialement), les personnages expriment en chantant leurs désirs et leurs sentiments. Les rythmes sont joyeux, les paroles souvent corrosives, la critique acerbe. Car, dans ce film qui mêle la fête païenne et américaine d'Halloween aux rites sacro-saints de Noël, les valeurs sont retournées comme des crêpes, pointées, questionnées, raillées. *L'Étrange Noël* est un vaste carnaval où tout est possible. Les fantômes d'Halloween, face obscure et souterraine de l'Amérique, font grimacer d'horreur le visage officiel, lisse et totalitaire du pays. Soit l'Amérique hirsute, turbulente et déglinguée contre l'Amérique proprette, fade et répétitive dont *Edward aux mains d'argent* s'amusait déjà. Et ce, toujours sur le mode comique allant du grotesque au jeu de mots en passant par le gag burlesque. En outre, on remarquera que chaque personnage est doué d'un comportement correspondant visuellement à son caractère : démarche de funambule pour Jack le squelette, attitude torturée pour la poupée de chiffon déchirée Sally, gestes d'automate pour le maire

Jack Skellington



PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le renversement des valeurs de la fête carnavalesque comme moyen cathartique de critique sociale.
- L'Amérique aux deux visages à travers deux fêtes traditionnelles diamétralement opposées : Halloween et Noël.
- Animation et comédie musicale : des problèmes et des peurs traités sur le mode du divertissement.
- Esthétique et codes du « mauvais goût » : la contre-culture américaine.
- Halloween au cinéma : de la farce au film d'horreur.
- Noël au cinéma et la comédie familiale.



opportuniste, prise (littérale) de cerveau pour le savant toqué Finklestein, allure de culbuto pour l'enfant en fuite devant Jack, etc.

Selon une approche très burtonienne du mauvais goût, le film se plaît à lancer quelques immondices sur les quartiers résidentiels de la petite bourgeoisie blanche et bien rangée des États-Unis. Il stigmatise au passage l'esprit hypersécuritaire du pays avec ses canons aussitôt pointés sur Jack qui menace l'ordre et les valeurs de la « bonne » société. Aussi tout rentre-t-il sagement dans l'ordre à la fin : le Père Noël, à nouveau libre, reprend du service, et les yeux décillés de Jack lui permettent de voir son erreur et l'amour (comme récompense) que lui voue Sally. En accomplissant le mal, Jack sort de sa dépression et peut entamer un nouveau chapitre de sa vie. Le principal enjeu, conformément aux vertus cathartiques du carnaval, est ici de se déguiser et de jouer à se faire peur, de martyriser gentiment le Père Noël comme le font les trois chenapans pervers Am, Stram, Gram, et enfin de s'offrir des cadeaux pour jubiler de terreur.

Pour Burton, *L'Étrange Noël de Monsieur Jack* devait être un film de « l'émotion en trois dimensions. » Décidé à fuir l'animation par ordinateur qui lui apparaît comme dénuée d'âme, il opte alors pour une technique ancienne : le *stop motion pictures*, la captation image par image des gestes des marionnettes et autres mouvements du décor en trois dimensions. Ce choix « rudimentaire » en adéquation avec l'univers gothico-grotesque et suprêmement morbide d'Halloween, s'avère judicieux et prégnant, et ramène le spectateur (comme le lecteur du poème) à un état primitif de sa vie. Aussi y a-t-il quelque chose de « charnel », de terreux sinon de terrestre dans l'imperfection rugueuse des matériaux utilisés, des formes bricolées données aux marionnettes et aux objets, dans la manière de les mettre en scène et de creuser la perspective de l'image qui n'est pas sans réveiller les souvenirs forcément archaïques des êtres et des choses qui ont peuplé notre enfance et dont le texte de Burton était déjà évocateur. Loin de la surenchère technologique des productions infantiles d'Hollywood, *L'Étrange Noël* est un beau film d'enfants pour adultes qui fait resurgir avec bonheur quelque pan oublié de notre existence, entre émerveillement, nostalgie et cruauté.

PL



Bibliographie

Frank Thompson, *L'Étrange Noël de Monsieur Jack – Livre du film*, Dreamland, 1994.

Antoine de Baecque, *Tim Burton*, Cahiers du cinéma, 2005.

Mark Salisbury (entretiens avec), *Tim Burton*, préface de Johnny Depp, Sonatine, 2009.

L'Étranger

Italie, 1967 (*Lo Straniero*)

Albert Camus, *L'Étranger*, 1942.

SYNOPSIS

Un homme, menottes aux poignets, est conduit à un interrogatoire. C'est Meursault, employé algérois, accusé d'avoir tué un Arabe. Pressé de questions par le juge d'instruction, il raconte les épisodes de sa vie précédant le meurtre : la mort de sa mère à l'hospice, sa liaison avec Marie, son amitié avec Raymond. Il raconte encore le dimanche du drame où il s'est rendu avec Marie et Raymond à la mer, la promenade sur la plage, la bagarre avec deux Arabes en délicatesse avec Raymond, sa seconde balade seul sur la grève et sa nouvelle rencontre avec les Arabes, le couteau de l'un d'eux, les coups de revolver… Au procès, les amis de Meursault témoignent. Le verdict tombe. L'homme est condamné à mort, plus pour son insensibilité à l'enterrement de sa mère que pour le meurtre du jeune Arabe. Après son cri de révolte face à un aumônier venu lui rendre visite dans sa cellule, Meursault attend le jour de son exécution publique.

Marcello Mastroianni



Pr. Dino De Laurentiis Cinematografica/Marianne Productions/Casbah Film/ Raster Film
Réal. Luchino Visconti
Sc. Suso Cecchi d'Amico, Georges Conchon, Luchino Visconti, Emmanuel Roblès
Ph. Giuseppe Rotunno
Int. Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Géret (Raymond), Bernard Blier (l'avocat de la défense), Georges Wilson (le juge d'instruction), Pierre Bertin (le président du tribunal), Bruno Cremer (le prêtre)
Durée 110 min.

Parmi les détenus, Marcello Mastroianni

En 1942, alors qu'il travaille à *Ossessione* (« Obsession »), tiré du *Facteur sonne toujours deux fois* de James Cain, Luchino Visconti découvre *L'Étranger*, le récit d'Albert Camus qui vient de paraître. Aussitôt, le cinéaste a l'idée de l'adapter, mais diverses contraintes retardent le projet jusqu'au jour où Dino De Laurentiis lui propose de le produire. Nous sommes alors à la veille des événements de 1968 et Visconti insiste sur la modernité du roman. « La jeunesse aime Camus. Le caractère de Meursault, en ce sens, est exemplaire. Son ennui de vivre et son plaisir à exister, sa rébellion devant le système qui l'enferme, ce mépris si profond qu'il n'incite même pas à la révolte devant l'absurdité de la condition humaine, c'est exactement l'attitude des garçons et des filles qui ont 20 ans aujourd'hui. Un mépris de l'univers conditionné qui leur est imposé, un refus de cet univers. »
Soucieux de respecter l'esprit du livre, le réalisateur va même jusqu'à dire qu'il ne veut pas écrire de scénario : « Je veux montrer exactement ce qu'il y a dans la page, ce qu'il y a dans les lignes, et entre les lignes. Je voudrais que ce soit vraiment un travail à la recherche de la vérité de Camus. » Pour traduire les intuitions de l'écrivain au sujet « des paras, de la torture, de toute l'Algérie d'aujourd'hui », Visconti veut moderniser le roman dont l'intrigue se déroule dans la seconde moitié des années 1930. Il prévoit de placer l'action dans le cadre de la guerre d'Algérie car, précise-t-il, « dans le geste [de Meursault] apparemment dû au hasard [...], on perçoit aujourd'hui quelque chose de plus : la terreur du Pied-noir grandi sur cette terre, qui se sent de trop, qui sait qu'il va devoir partir en la laissant à qui elle appartient ». Mais, un peu à la manière d'Albert Camus qui s'est toujours opposé à l'adaptation de son roman, sa veuve, Francine Camus, refuse le script et exige de Visconti une « fidélité objective ». Une « fidélité » évidemment différente de celle à laquelle pensait l'adaptateur éclairé des œuvres de Lampedusa, Mann et Cain quand il disait vouloir se soumettre au texte et « montrer ce qu'il y a dans la page ». Et Visconti d'ajouter à propos du roman : « J'aurais pu en tirer un film à ce moment-là [en 1942, NDR], il aurait été très différent de ce que je vais faire aujourd'hui. En 1942, nous étions à l'aube de l'existentialisme : les hommes, les artistes étaient prêts à se poser la question de leur destin. [Camus] nous indiquait comment vivre en étranger dans une société organisée, comment se soustraire à ses lois, s'enfermer dans l'indifférence, se confiner dans l'absurde. Voilà le message de *L'Étranger*. » Par ailleurs, l'acteur Alain Delon (32 ans), que le cinéaste trouve parfait pour le rôle-titre, se montre tellement exigeant financièrement qu'il est remplacé par Marcello Mastroianni (43 ans). Réalisé finalement vingt-cinq ans après le roman, *L'Étranger* fut un cuisant échec critique et public. Tout lui fut reproché : œuvre illustrative, acteur trop vieux, jeu indigent, banalité, gratuité, illogisme des faits qui, déliés de la parole du roman, sont « rendus "concrets et particuliers" par l'immédiateté du récit cinématographique ».



Marcello Mastroianni face à son destin

Revoir *L'Étranger* aujourd'hui procure une toute autre impression. Certes, le film est scrupuleux à l'égard du texte de Camus, mais c'est précisément là que réside l'une de ses qualités premières. L'ancrer dans le contexte de la guerre d'Algérie comme le souhaitait Visconti aurait daté le film, orienté sa lecture et limité son interprétation alors que, simplement placé dans le contexte d'avant-guerre à ce point si vague qu'il en devient intemporel, le film préserve toute la portée universelle du texte et reste concentré sur sa réflexion existentielle et ses interrogations sociales, métaphysiques et philosophiques. D'autre part, l'esthétique de l'œuvre, maintes fois vilipendée, comporte des insuffisances que la patine du temps a su combler. Par exemple, la qualité du son un peu ouaté, propre au cinéma transalpin de l'époque, prête à l'ensemble du film un climat d'étrangeté particulièrement signifiant. Le film tourné en français a été entièrement postsynchronisé et doublé en italien. Si bien que les acteurs ont l'air parfois en décalage par rapport à leur voix, un peu comme à côté d'eux-mêmes, ce qui a pour conséquence de redoubler l'inconsistance identitaire de Meursault et de créer un effet de distanciation (un peu surréel) au service du thème de l'incommunicabilité.

La mise en scène parfois appuyée, la répétition et la brutalité des zooms, le découpage de l'action (notamment durant la scène fragmentée du meurtre comme signe de dépossession du personnage) sont les indices d'une théâtralité qui fait de Meursault l'instrument d'une méditation sur la condition humaine. Tous ces artifices dramatisent jusqu'à l'outrance le récit d'une vie qui, par contraste, apparaît d'autant plus fade. À ce titre, le choix du Technicolor s'avère une réussite. Ses tons saturés déréalisent le cadre de l'action et peignent la tragédie

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'usage de la voix off comme indice de caractérisation morale, psychologique, physique et sociale du personnage.
- Le flash-back : expression d'une nostalgie coupable ?
- Le Technicolor : un principe de déréalisation de l'espace de la représentation.
- Le découpage de l'image comme moyen de fragmentation dramatique et identitaire.
- Le sentiment de l'étrangeté des choses.

aux couleurs dominantes du roman que sont le bleu, le blanc et l'or. Présentes aux moments clés du récit (l'enterrement, la baignade, le meurtre), ces couleurs ajoutées à la touffeur des lieux président à la marche du personnage vers son destin. L'éblouissement du soleil, la blancheur de la lumière méditerranéenne, les tonalités bleues apparaissent comme les signes dérisoires de la culpabilité de « l'homme absurde » et de son incompréhension face à la « tendre indifférence du monde ». En outre, si le flash-back n'affecte pas le suspense d'une histoire qui en est dépourvue (histoire par ailleurs archiconnue et parfaitement étale), il fait néanmoins porter sur le film le poids d'une charge émotionnelle, inhérente à l'évocation du souvenir, qui détourne le sens du personnage en lui ajoutant du pathétique.

Finalement idéal en antihéros camusien, Mastroianni livre une interprétation neutre du personnage, absent à lui-même comme Meursault l'est au monde. Pas d'affectation dans le jeu *a minima* de l'acteur, juste un air un peu hébété ou accablé (par la vie et les éléments), comme ennuyé d'être là dans le cadre qui l'isole souvent des autres. Dès le début, à l'enterrement de la mère, il a des regards fuyants qui semblent chercher un repère ou un soutien en hors-champ, comme si dans cet « ailleurs » pouvait se trouver la solution à son sentiment de l'absurde. Jamais durant le procès, souvent filmé en plans larges et désaxés par rapport au personnage, Meursault n'aura paru aussi désorienté, insignifiant, perdu dans la foule. Pour autant, cet homme singulier et vide n'est pas un vrai solitaire, seulement un être indifférent ou incapable de faire corps avec le groupe. On le voit même se regarder dans des surfaces réfléchissantes (miroir, écuelle) en quête d'un double de lui-même. Incapable d'agir sur le monde, l'homme se replie alors sur un soi qui devient sa propre prison. Aussi la voix off, voix désolée de Mastroianni reprenant des phrases du roman, constitue-t-elle pour une fois un artifice adapté à la claustration du héros en lui-même et à son incapacité à communiquer. Autant de difficultés dans l'échange que la mise en scène prend parfois en charge comme lors de la visite de Marie à la prison. La scène montée en champ/contrechamp oppose les deux personnages séparés par des barreaux. Éloignés l'un de l'autre, Marie et Meursault ne peuvent s'entendre dans le brouhaha du parloir. La réclusion carcérale devient alors l'ultime variation de l'enfermement intérieur.

Les conditions de tournage auxquelles Visconti a été réduit permettent finalement au film de suggérer davantage par sa soustraction esthétique. C'est ainsi qu'on se surprend à chercher constamment dans les moindres détails du cadre des signes aidant à pénétrer l'opacité du personnage, un peu comme dans cette dernière image où l'œil doit fouiller l'obscurité pour lire l'angoisse métaphysique inscrite sur ses traits.

PL

Bibliographie

Youssef Ishaghpour, *Luchino Visconti – Le sens et l'image*, La Différence, 1984.

Alain Sanzio et Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste*, Persona, 1984.

Bruno Villien, *Visconti*, Calmann-Lévy, 1986

Michèle Lagny, *Luchino Visconti*, BiFi/Durante, 2002.

Marcello Mastroianni, Bernard Blier



Fahrenheit 451

Grande-Bretagne, 1966

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, 1955, trad. 1953.

SYNOPSIS

Considérés comme subversifs par la société totalitaire où règne l'audiovisuel, les livres sont interdits et brûlés par les pompiers eux-mêmes. Parmi eux, Montag, bon petit soldat du feu apprécié de son capitaine, est abordé par Clarisse, une jeune femme ressemblant à son épouse Linda. Physiquement seulement, car pour le reste, Clarisse est tout le contraire : vive et intelligente, celle-ci conteste avec douceur la plupart des lois en vigueur. Leurs discussions amènent peu à peu le pompier pyromane à revoir le sens de sa fonction puis à basculer dans la dissidence suite à l'immolation par le feu d'une vieille amie de Clarisse, désespérée par la destruction de son immense bibliothèque clandestine. Dès lors, Montag dissimule et lit des livres chez lui jusqu'au jour où sa femme le dénonce aux pompiers. Contraint de fuir, il rejoint une forêt où se cachent les « hommes-livres », des marginaux ayant chacun appris par cœur une de ces œuvres promises à disparaître.

Julie Christie, Oskar Werner



Pr. Vineyard Film Ltd./Anglo Enterprises
Réal. François Truffaut
Sc. François Truffaut, Jean-Louis Richard
Ph. Nicolas Roeg
Int. Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Linda/Clarisse), Cyril Cusack (le Capitaine), Anton Diffring (Fabian), Jeremy Spencer (l'homme à la pomme), Ann Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie)
Durée 112 min.

Fahrenheit 451 est publié à une époque où la science-fiction connaît un nouvel âge d'or avec la (re)découverte d'auteurs tels que H.P. Lovecraft, Isaac Asimov et, bien sûr, Ray Bradbury. Le genre sort de l'ornière honnie de la paralittérature où il était jusque-là confiné. Les progrès scientifiques de la société américaine renouvellent alors son imaginaire qui se fait également plus sombre. Et pour cause. Le traumatisme de la guerre et de son épilogue nucléaire est encore vif ; la guerre froide et le maccarthysme suscitent une peur paranoïaque au sein de la population ; les nouvelles technologies fascinent et terrifient à la fois ; le pouvoir grandissant et manipulateur de la télévision inquiète de nombreux esprits. Aussi, dans son roman d'anticipation, Bradbury s'alarme-t-il d'une société obscurantiste et à ce point totalitaire qu'elle ordonne des autodafés et sacre l'image télévisuelle comme moyen lénifiant de manipuler les masses. Nombre d'indices futuristes (le limier-robot par exemple) placent l'action dans un avenir indéterminé tandis que certains détails de la réalité tiennent lieu de repères familiers propices à l'identification. Ce parti pris esthétique situé à mi-chemin entre un quotidien connu et un futur supposé constitue le point de départ d'une définition du genre qui, selon Bradbury, sert avant tout à « décrire la réalité ». Laquelle est dans les années 1950 – *a fortiori* lors de la sortie du film comme le suggère l'enchaînement des antennes de télévision durant le générique – déjà soumise à la dictature douce et uniformisante de la télévision.



Une telle intrigue, dans laquelle le livre représente un élément subversif de la pensée, ne pouvait que séduire François Truffaut dont l'amour des livres est notoire. Ce dernier fait le choix de respecter l'atmosphère ainsi que la structure narrative de l'œuvre de laquelle il retranche néanmoins l'épisode Faber, le professeur retraité avec qui Montag tente de saper l'organisation des pompiers, et ajoute la présence « optimiste » de Clarisse (morte dans le roman) à la fin de son film. Bradbury, qui avait refusé de collaborer au scénario (il venait d'adapter son roman au théâtre et se sentait incapable de fournir un travail de qualité pour le cinéma), ne cachera d'ailleurs pas sa satisfaction face au résultat final : « C'est rare pour un écrivain d'entrer dans une salle de cinéma et de voir son propre roman adapté à l'écran aussi fidèlement et de façon si captivante. Truffaut m'a offert une nouvelle forme artistique de mon œuvre en préservant l'esprit de l'original. » Pour sa première œuvre en langue anglaise, Truffaut redoute les écueils du genre. « Les choses de science-fiction, déclare-t-il, sont très difficiles à réaliser et risquent souvent d'être ridicules. J'ai voulu éviter tout dépaysement systématique. C'est pourquoi j'ai demandé à Bernard Herrmann [connu pour ses partitions dans les films d'Hitchcock, ndr] une musique dramatique de type traditionnel sans aucun caractère futuriste. » De fait, on constate dès les premières images où l'on voit un camion de pompiers circuler dans des rues parfaitement banales que le réalisateur a fui toute imagerie. Le décor tout en lignes et volumes géométriques est dépouillé à l'extrême, créant ainsi le sentiment menaçant d'une société froide et aseptisée. Les éléments futuristes empruntés au roman se résument au train monorail et à un écran de télévision interactif incrusté dans le mur tandis que des policiers équipés d'engins volants n'apparaissent qu'au terme d'une heure trente de film. *Exit* le limier-robot, remplacé ici par un puissant réseau de surveillance incarné notamment par deux speakers au regard hypnotisant ou par le collègue et rival de Montag, symbole d'une menace insidieuse, puissante, omnipotente et manipulatrice.



Dans *Fahrenheit* où tout se ressemble et se répète à l'infini, Clarisse et Linda sont jouées par la même actrice, Julie Christie, comme figure du double, de la copie et de la répétition. Figure du double certes, mais opposée, car si Linda incarne l'épouse bourgeoise et conventionnelle, Clarisse, la femme « libre », participe de l'émancipation de Montag. Par ailleurs, dans cette société amnésique où tous les êtres sont les mêmes, le narcissisme constitue le premier et dernier réflexe d'amour : une jeune fille regarde son reflet qu'elle embrasse dans la vitre du monorail, un jeune homme caresse son poignet, etc. Ce qui est interdit ici, ce n'est pas seulement la lecture, mais le désir comme premier pas vers la contestation.
Dès leur première investigation, les pompiers découvrent des livres dans un poste de télévision. Cette cachette en forme de gag ironique revient sur l'un des thèmes principaux de l'œuvre de Bradbury : l'antagonisme des deux médias livre/télévision. La télévision a ici avalé le livre, mais cette boîte à images éviscérée n'est en réalité qu'un leurre destiné à protéger le livre. D'autre part, on remarque que les hommes-livres (hommes libres) brûlent les ouvrages car l'objet n'est pas ce qui les intéresse. Seul le plaisir du texte compte pour eux. Le texte, les mots, la parole que l'on vole au pouvoir en place pour en jouir à son tour. Et plutôt que de se livrer à un corps à corps avec les forces de l'ordre, les hommes-livres font corps avec les textes. Ils les incarnent, les font vivre et les transmettent d'un corps à l'autre (le vieil homme qui agonise en transmettant *David Copperfield* à son petit-fils). La fin symbolique de *Fahrenheit* dans la forêt transie indique que l'écrit est entré dans une ère de glaciation (la guerre et la destruction de la ville comme champ du possible dans le roman). Les hommes-livres sont les récipiendaires de textes qui, au printemps d'une époque nouvelle, verront les livres circuler à nouveau de main en main.

Fahrenheit est un apologue. À cet effet, les images d'autodafés ravivent les souvenirs d'époques sombres de l'Histoire soumises à l'intolérance. Le film fait l'éloge de la ruse et de la résistance passive : on brûle les livres mais on apprend les textes pour les rendre immortels. Enfin, *Fahrenheit* s'inscrit sans ambiguïté possible contre toutes les formes de censure. Pour preuve en forme de clin d'œil amusé, Truffaut « brûle » un livre d'art sur Salvador Dali, « le seul grand artiste qui se soit déclaré favorable à toutes formes de censure… ». Voler un livre ici revient à voler le feu selon le mythe prométhéen. Dès lors qu'il s'est affranchi de la tutelle castratrice de son capitaine contre qui il a retourné son lance-flamme – acte seulement possible après avoir lu, c'est-à-dire su (le savoir élimine l'angoisse du père) –, enfin Montag peut-il franchir le pas (la rivière) le séparant du non-monde qui devient le sien, comprendre le nôtre – humain – avec son amour des livres. Pour laver sa conscience, Montag a besoin d'un sacrifice. De destructeur, le feu devient purificateur.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- *Fahrenheit 451* : un film qui se définit par sa soustraction aux codes du genre. Causes et effets sur le spectateur.
- Un monde sous surveillance : étudier la société policière et policée de *Fahrenheit 451* et la comparer avec *1984* de George Orwell.
- Le film de science-fiction comme apologue servant à dénoncer les dérives de la société et à en prescrire les solutions pratiques et morales.
- Propagande des médias : influence et manipulation.
- Les livres : un danger subversif pour la pensée ? Censure et autodafés dans l'Histoire.



Bibliographie

Dominique Fanne, *L'Univers de François Truffaut*, Cerf, 1972.
Jean Collet, *Le Cinéma de François Truffaut*, Pierre Lherminier, 1977.
Anne Gillain (textes réunis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988.
Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, « Folio », 2001.
Arnaud Guigue, *François Truffaut, la culture et la vie*, L'Harmattan, 2002.

Les Fantômes du chapelier

France, 1982

Georges Simenon, *Les Fantômes du chapelier*, 1949.

SYNOPSIS

Alors qu'il a tué sa femme acariâtre, handicapée depuis quinze ans, Léon Labbé, chapelier à Concarneau, fait croire à son entourage que celle-ci a décidé de garder durablement la chambre. Au même moment, des femmes d'un certain âge sont la cible d'un tueur en série qui nargue la police en adressant des lettres anonymes au journal local. Alors que l'enquête piétine, M. Kachoudas, tailleur de profession et voisin de Labbé, comprend que ce dernier est l'auteur des crimes. S'engage alors une étrange relation entre les deux hommes jusqu'au jour où Kachoudas tombe malade et meurt, emportant dans la tombe le secret que Labbé a fini par lui confier, à savoir l'élimination méthodique des amies de sa femme avant que celles-ci ne lui rendent visite comme chaque année pour son anniversaire. Mais Labbé est désormais habité par des pulsions meurtrières. Il tue sans raison, Louise d'abord, sa ménagère, puis Berthe, une connaissance aux mœurs légères, auprès de qui il s'endort pour être découvert au matin.

Michel Serrault



Pr. S.F.P.C./Horizons Productions/Les Films A2/ Philippe Grumbach Productions
Réal. Claude Chabrol
Sc. Claude Chabrol
Ph. Jean Rabier
Int. Michel Serrault (Léon Labbé), Charles Aznavour (Monsieur Kachoudas), Aurore Clément (Berthe), Fabrice Ploquin (Valentin), Christine Paolini (Louise Chapus), François Cluzet (Jeantet), Monique Chaumette (Madame Labbé)
Durée 120 min.

Auteur prolifique (presque deux cents titres entre 1929 et 1972), Georges Simenon a vu ses œuvres près de quarante fois portées à l'écran. Peu de ces adaptations sont des réussites. Celle de Claude Chabrol fait exception. La clé du succès tient sans doute dans ce qu'un critique disait du monde simenonien, qu'il est « un univers statique » et, pour cette raison, mal disposé à l'art cinématographique du mouvement. Or, le mouvement, celui qu'on entend quand on parle de film policier, n'est pas non plus le fort de Claude Chabrol, plus attentif au fonctionnement intérieur des êtres qu'à leurs faits et gestes proprement dits. D'ailleurs, l'intrigue policière n'a ici qu'une place minime. Peu importe, au fond, que l'enquête avance ou non. Ce qui nous intéresse, et qui a intéressé également l'écrivain et le cinéaste, c'est la partie de cache-cache malsaine, la confrontation psychologique qui se joue entre les deux personnages principaux, Labbé et Kachoudas, et ce dans un contexte social et géographique propre à exacerber les tensions. Aussi l'intérêt du récit réside-t-il moins dans la question de savoir qui est l'assassin (dont on connaît vite l'identité) et quel est son mobile (qu'il révèle assez tôt) que dans le fait de voir le héros sombrer peu à peu dans sa folie assassine. Certes, si cette double interrogation initiale exerce un moment une tension sur le récit, le suspense selon les règles classiques du genre vole en éclats au profit d'un suspense psychologique à l'intensité plus hitchcockienne dont le point d'équilibre se situe entre la relation sado-masochiste Labbé/Kachoudas et la vie paisible du café à peine ému par les événements.

Le café, haut lieu de circulation des corps et de la parole, concentre à lui seul une bonne part des enjeux de cette adaptation qui est autant une étude de cas humains qu'un tableau sur les mœurs bourgeoises d'une petite ville de province. Autant d'obsessions que Simenon et Chabrol ont en commun. Chacun des deux aime, en effet, à camper ses intrigues dans le milieu provincial pour en révéler les rouages, les règles hypocrites,

Michel Serrault, Aurore Clément



PISTES PÉDAGOGIQUES

- *Des Inconnus dans la maison* à *L'Aîné des Ferchaux* ou *Le Chat* en passant par *La Vérité sur bébé Donge* : les adaptations des romans de Georges Simenon au cinéma.
- *Les Fantômes du chapelier* : un contre-exemple du polar classique.
- Entre habitudes et connivences : un portrait de la bourgeoisie de province.
- Le motif de la filature : une figure de style du film policier.

les violences sourdes, les jalousies féroces, les perfidies et les connivences. Et tous deux excellent également dans leur manière de débusquer la présence de l'anormalité au milieu du normal, à l'image de Labbé au sein de son cercle d'amis notables, tous indifférents à son comportement de plus en plus incohérent. Un café où tout se passe *comme d'habitude*, c'est-à-dire comme si la présence de l'assassin était parfaitement légitime au milieu de ces êtres bouffis de respectabilité – pourvu qu'il soit du même milieu –, et ce sous l'œil (qui est aussi partiellement celui du cinéaste) de l'échotier Jeantet, juge et progressivement partie.

Pour toutes ces raisons, Chabrol songe dès les années 1960 à adapter le roman de Simenon. Il offre le rôle de Léon Labbé à Charles Boyer qui accepte, mais le projet échoue. Quand il y revient enfin, il peine à écrire le scénario puis a l'idée de confier le rôle à Michel Serrault avec qui il n'a encore jamais tourné. Le script reprend à quelques détails près l'intrigue du roman : l'un des protagonistes est supprimé, tout comme l'épisode consacré au passé du héros. Enfin, le lieu de l'action est déplacé de La Rochelle à Concarneau, une ville qui convient mieux esthétiquement à l'atmosphère glauque de l'intrigue et à ses séquences de nuit (quelques scènes sont également tournées à Quimper).

Le choix du duo d'acteurs Charles Aznazour/Michel Serrault s'avéra fort heureux et compta pour beaucoup dans le succès du film. Alors que le premier développe un jeu tout en intériorité mortifiante, au point de faire de son personnage l'archétype du banni, le second semble laisser libre cours à sa fantaisie naturelle de comédien *borderline*. Ses inflexions de voix éraillées, flûtées ou grommelées, ses mines hébétées et ses gestes, tics et cris incontrôlés (« *Kachoudaaas !* », « *Surcontre !* ») donnent à son personnage toute la mesure de sa démesure ordinaire, son besoin constant de cabotiner, d'être en représentation (importance des miroirs) et par conséquent d'être vu. Ce qui nous fait dire que le narcissisme de Labbé constitue le premier moteur de la dramaturgie. C'est lui qui lie les deux personnages l'un à l'autre, fait exister l'un par rapport à l'autre, et instaure un rapport de dépendance que comprend intuitivement Labbé quand il dit à Kachoudas qui tarde à le rejoindre : « Ah, te voilà ! Je m'inquiétais. » La mort de Kachoudas le laissera d'ailleurs nu et désemparé. En attendant, Kachoudas, le petit tailleur d'origine arménienne, le persécuté perpétuel, l'étranger porteur d'une faute universelle et indélébile, ne réagit pas. Pire, sous le coup de sa fascination morbide pour le bourgeois installé, il accepte docilement l'inversion du rapport de forces et se laisse dominer alors même qu'il est convaincu de la culpabilité de Labbé qui, confiant en sa position, va jusqu'à déclarer avec sarcasme : « N'aie pas peur, Kachoudas, je ne dirai rien. »

Les rues sombres, humides et brumeuses de la ville, admirablement filmées, constituent le troisième personnage du film. C'est à travers elles (et le café, bien sûr) que se joue le face-à-face entre les deux protagonistes. Leur étroitesse, leurs reflets luisants et poisseux, leur dureté granitique transforment la ville en un labyrinthe froid et hostile propice à la filature et à l'angoisse meurtrière des films noirs. On pense à *Jack l'éventreur* qui est d'ailleurs évoqué explicitement. On pense au stratagème de Norman Bates dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), réalisateur admiré de Chabrol, avec le mannequin placé en ombre chinoise devant la fenêtre, ou encore à *Fenêtre sur cour* (1955) du même cinéaste, avec le vis-à-vis des fenêtres de Labbé et Kachoudas qui ne cessent de s'épier de leur boutique respective. La traque qui s'exerce entre les murs de la ville est un élément déterminant du suspense. On assiste, à la suite des déambulations urbaines des personnages, à une lente et inexorable mise à mort de l'un par l'autre. En allant et venant, Labbé tisse une toile d'araignée invisible dans laquelle Kachoudas, victime expiatoire d'un sacrifice absurde, accepte de se jeter.

PL



Bibliographie

Claude Gauteur (textes réunis et présentés par), *Simenon au cinéma*, Presse de la Cité, 1992.

Joël Magny, *Claude Chabrol*, Cahiers du cinéma, 1987.

Wilfrid Alexandre, *Claude Chabrol, la traversée des apparences*, Le Félin/Kiron, 2003.

La Femme et le pantin

Pierre Louÿs, *La Femme et le pantin*, 1898.

SYNOPSIS

Le carnaval de Séville touche à sa fin. André Stévenol, Français fortuné, est déçu de ne pas avoir trouvé une aventure d'un soir avec une jolie femme… Alors qu'il s'apprête à quitter la fête, il reste subjugué par la beauté d'une jeune Andalouse, doña Conception Perez. Ils échangent furtivement un signe entendu et cherchent rapidement à se revoir. Le sexagénaire confesse cette situation à son ami don Mateo Diaz qui tréssaille. À la suite de cette révélation, ce dernier décide de lui faire le récit de sa propre et douloureuse aventure avec la jeune femme dont il fut longtemps le pantin…

La Femme et le pantin de Pierre Louÿs, petit livre plein de vigueur érotique et de sensualité raffinée, connut des fortunes diverses au cinéma. Après deux adaptations muettes (Reginald Barker en 1920 et Jacques de Baroncelli en 1928), Joseph von Sternberg sort en 1935 la première version parlante avec Marlene Dietrich dans le rôle-titre. La mise en scène est flamboyante, les décors souvent fastueux. Pour sa septième et dernière collaboration avec le cinéaste qui a été pour elle un Pygmalion, l'actrice de *L'Ange bleu* fait du personnage de Concha Pérez, alors « créature de chair et de sang, de cuisses et de seins » dans l'œuvre littéraire, une Gitane tout en lèvres et sourires carnassiers, visage diaphane et œillades sophistiquées de femme fatale. L'héroïne est d'emblée associée à l'exubérance de la fête sévillane – musique aux accents de « Capriccio espagnol » (signée Rimsky-Korsakov), rires et luxuriance de serpentins – qui étourdit et qui égare. Pleine de malice, elle disparaît bientôt aux regards inquisiteurs de son amoureux supplicié Don Paquito sous la profusion des dentelles de ses robes de plus en plus somptueuses. Les mots d'amour contradictoires de la perfide Concha sont à l'aune du délire labyrinthique de ses toilettes, et les nombreux clairs-obscurs peignent la duplicité vénéneuse du personnage qui glace d'un mauvais sourire et chavire d'un ardent coup d'œil. La sensualité de cette histoire ancrée, comme dans le roman, autour de 1896-1898, est dépourvue de sentimentalisme, et les choix plastiques du film enferment les protagonistes dans les enchevêtrements d'un décor qui devient comme la prison des sentiments dans laquelle ils sont tous deux enfermés. Marlene Dietrich, qui tenait *La Femme et le pantin* pour son film préféré, use de toute la palette de son jeu, n'hésitant pas à pousser celui-ci jusqu'à la limite expressionniste de l'hystérie, entre charme putassier et fragilité princière. Face à elle, le froid Don Paquito, également narrateur de son propre malheur auprès du jeune Antonio Galvan qu'il met en garde (contre lui-même et contre Concha), est admirable de dignité bafouée. Le fossé entre les deux êtres est seulement comblé par les ruines tragiques d'un amour absolu, magnifique, déchirant, finalement possible nous dit l'histoire et dont Luis Buñuel nous offre une image touchante



Angela Molina, Cet obscur objet du désir *(Luis Buñuel, 1977)*



***La Femme et le pantin* (The Devil is a Woman)**
États-Unis, 1935
Pr. Paramount Pictures
Réal. Josef von Sternberg
Sc. John Dos Passos
Ph. Josef von Sternberg, Lucien Ballard
Int. Marlene Dietrich (Concha Pérez), Edward Everett Horton (Don Paquito), Lionel Atwill (Don Pasqual Costelar), Cesar Romero (Antonio Galvan), Alison Skipworth (Señora Pérez), Don Alvarado (Morenito)
Durée 80 min.

La Femme et le pantin
France, 1959
Pr. Pathé Cinéma/Gray-Film/Dear Film Produzione/Progéfi
Réal. Julien Duvivier
Sc. Albert Valentin
Ph. Roger Hubert
Int. Brigitte Bardot (Eva Marchand), Antonio Vilar (Don Matteo Diaz), Michel Roux (Albert), Dario Moreno (Arabadjian), Espanita Cortez (Maria Teresa Diaz), Jacques Mauclair (Stanislas Marchand)
Durée 100 min.

avec sa vieille ravaudeuse de dentelles à la fin de *Cet obscur objet du désir*.

Mais avant la proposition du cinéaste espagnol, Julien Duvivier aura lui aussi tenté d'adapter le roman de Louÿs. Et c'est Brigitte Bardot, alors en pleine gloire et caution érotique d'une histoire qui « doit » en dévoiler un peu plus que le film baroque de Sternberg, qui est chargée d'incarner l'ensorcelante Concha Pérez. Le sex-symbol devient Éva Marchand et l'histoire est transposée à l'époque contemporaine du tournage du film. Ce qui hélas pose d'emblée quelques problèmes de crédibilité dramaturgique. Les décors naturels de Séville (bien qu'aux couleurs criardes de carte postale) sont la meilleure surprise du film qui ajoute des développements inattendus à l'histoire (le camarade d'enfance amoureux d'Éva, le père collaborateur violemment agressé, la mère alcoolique, le caricatural tenancier de cabaret Arabadjian/Moreno). Aucune distance ni mystère érotique, dus essentiellement à la qualité d'écriture et au dispositif narratif de l'œuvre littéraire (pas de retour en arrière ici), ne sont imprimés au film. Le ton reste bon enfant, les mines boudeuses de Bardot n'entament pas la peau comme les rictus tout en dents de Dietrich, le pantin du titre (Don Matteo Diaz) devient fantôme, et le film (de commande) ne décolle guère de son projet initial. Le conflit amoureux n'est jamais abordé qu'en termes de querelles et de petits agacements ; les contradictions sentimentales ne sont plus que des caprices et la question du sado-masochisme au sein du couple est éludée, comme les scènes scabreuses.

Le gamin de 77 ans et auteur du magnifique *Journal d'une femme de chambre* est bien celui qui propose la meilleure lecture du roman, près de vingt ans après celle de Duvivier. Pour être globalement fidèle à l'esprit de l'œuvre de Louÿs, il n'en propose pas moins, selon le cinéaste lui-même, « un certain nombre d'interpola-

Cet obscur objet du désir
France – Espagne, 1977
Pr. Greenwich Film Productions/Les Films Galaxie/In Cine Compañìa Industrial Cinematografica
Réal. Luis Buñuel
Sc. Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière
Ph. Edmond Richard
Int. Fernando Rey (Mathieu Faber), Carole Bouquet et Angela Molina (Conchita), Julien Bertheau (le juge Edouard), André Weber (Martin)
Durée 105 min.

Brigitte Bardot dessinée, La Femme et le pantin *(Julien Duvivier, 1959)*





Marlene Dietrich, Cesar Romero,
La Femme et le pantin *(Josef von Sternberg, 1935)*

tions qui en changent complètement le ton ». En vérité, le ton discrètement pornographique y est reproduit avec le même raffinement froid et troublant, et le cinéaste s'est davantage autorisé une déclinaison sur le thème sado-masochiste du désir et de la difficulté d'aimer dont *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* constitue le roman étalon. L'époque du film est celle de l'Europe des années 1970 en proie au terrorisme et à la confusion des idéologies que fustige à l'envi le cinéaste (Mathieu et Conchita en seront même des victimes *innocentes*). Le récit cathartique de Matteo par André Stévenol est ici assuré par le seul Mathieu Faber. Or, c'est bien la question du point de vue qui est au centre du dispositif, sachant que, pour incarner Conchita, Buñuel a eu idée de distribuer le rôle à deux actrices d'un type différent sinon opposé : la Française Carole Bouquet et l'Espagnole Angela Molina. Cette trouvaille cinématographique interroge non seulement la nature du regard (la valeur de la parole ensuite) de l'homme sur celle qu'il désire, mais aussi la notion de désir. Entre ces deux femmes de style et de comportement contraires, quelle est celle que Mathieu désire vraiment ? Sachant que le désir naît du manque, en connaît-il l'objet véritable ? Aussi, le personnage assiste-t-il sans discernement aux changements successifs des deux « actrices ». Si bien que l'on finit par se demander quelle est la vraie Conchita. La belle élégante (Bouquet) ou la jolie ardente (Molina) ? L'une des deux (ou même les deux) n'est-elle pas le fruit de l'imagination de Mathieu ? Et le spectateur, perturbé dans sa relation de projection/identification avec les personnages, se sent bientôt manipulé par le réalisateur et ne sait plus par quelle représentation de l'érotisme il se sent le plus attiré. L'Espagnole à la sensualité animale, candide et un peu vulgaire, ou la Française à l'érotisme raffiné, cérébral et castrateur ?
Pris au piège de son propre désir (comme chez Sternberg), Mathieu prête des amants toujours plus jeunes que lui à Conchita (lesquels semblent avérés dans la version de 1935). Et ce, malgré les revendications de virginité de la jeune femme. Or, comme l'homme n'a aucun moyen de vérifier puisqu'il ne possède jamais cette dernière, il ne peut satisfaire sa curiosité et ainsi combattre l'insidieuse montée de la jalousie et de la violence sadique. Un sadisme que lui conseille d'ailleurs plaisamment son majordome-philosophe Martin (« Un philosophe [Fernando Cesarman] disait : "Quand tu vas avec les femmes, n'oublie pas ton bâton" ») et auquel Conchita l'incite à la fin. Les différentes facettes de la Concha de Louÿs apparaissent ainsi aux yeux de Mathieu, prisonnier de ses fantasmes machistes, tantôt en vierge effarouchée nuitamment corsetée, tantôt en catin sordide, en petite fille vêtue d'une guêpière ou en mère maquerelle. Cette galerie féminine indique que la quête du désir se nourrit d'une série d'images-obstacles plus ou moins effrayantes, frustrantes ou inaccessibles, elle-même dissoute dans une relation amoureuse au sado-masochisme nécessaire. Est-ce donc là cette capacité à n'aimer bien que ce que l'on n'a pas ?

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La question du désir (cinéma et philosophie).
- ➔ La femme fatale à l'écran (*Loulou*, *Pandora*, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, *L'Idiot*, *Lola Montès*, *Gilda*).
- ➔ Le conflit amoureux (haine/amour ; épanouissement/destruction ; attirance/répulsion).



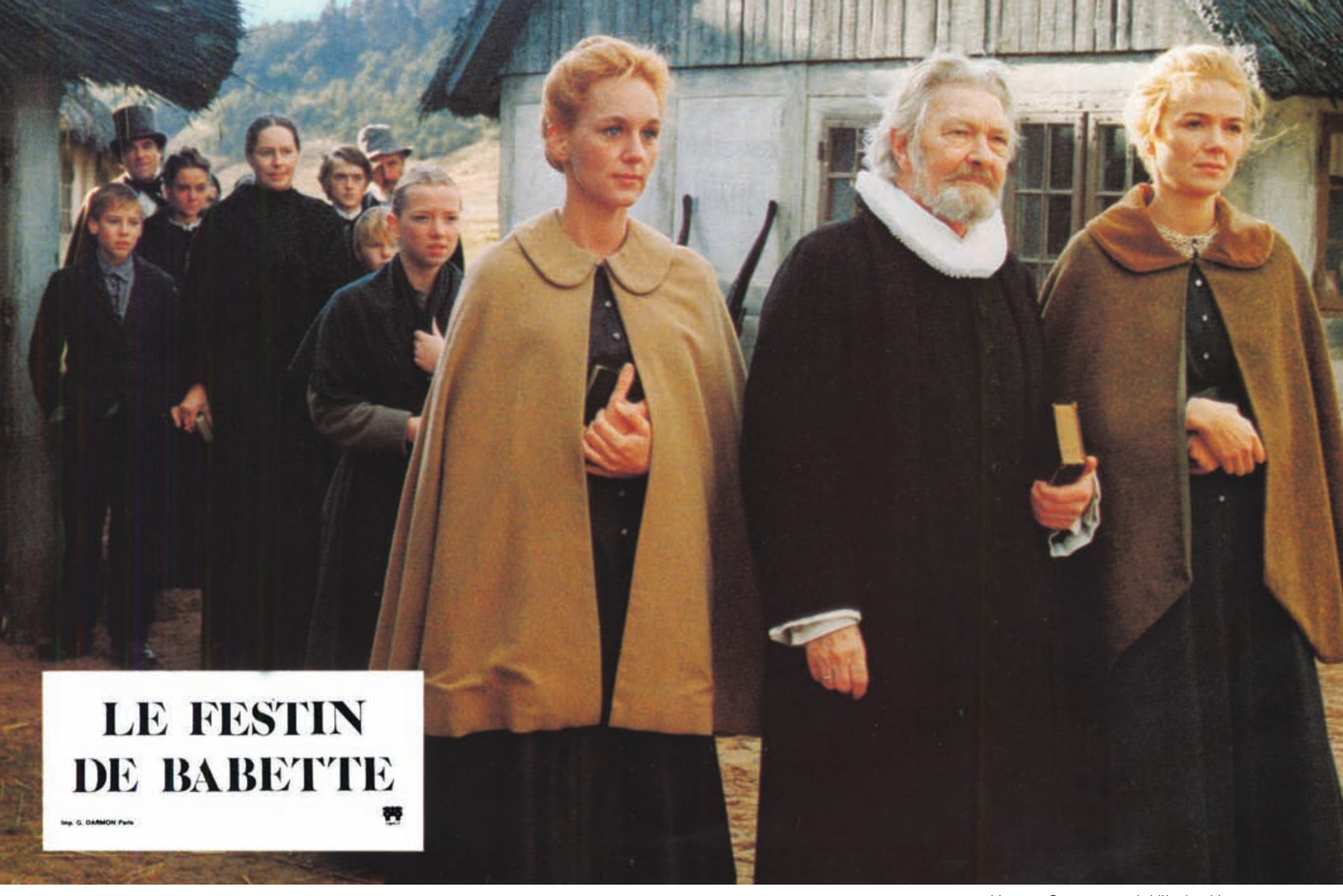
Bibliographie

Joseph von Sternberg, *De Vienne à Shanghai, les tribulations d'un cinéaste*, Cahiers du cinéma, 2001.

Éric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, 2 vol., L'Harmattan, 2002.

Freddy Buache, *Luis Buñuel*, L'Âge d'homme, 1975.

Manuel Rodriguez Blanco, *Luis Buñuel*, Durante/BiFi, 2000.



Hanne Stensgaard, Vibeke Hastrup

Le Festin de Babette

Danemark, 1987 (*Babettes Gaestebud*)

Karen Blixen, *Le Dîner de Babette* (*Babet's Feast*),
nouvelle parue en anglais en 1950 dans *Ladies Home Journal*
puis dans le recueil *Anecdotes du destin* (*Skæbne-Anekdoter*), 1958.

SYNOPSIS

1871. Par une nuit d'orage, Babette, une exilée parisienne ayant fui les massacres de la Commune, arrive dans un village de la côte danoise. Elle est engagée comme domestique au domicile de deux sœurs. Celles-ci sont les filles d'un pasteur respecté qui les a maintenues dans un cadre rigoureux et rigoriste. Il les a refusées à deux prétendants – un jeune officier et un chanteur d'opéra – qui, très vite, disparaissent de leur vie. À sa mort, elles poursuivent son action charitable au village en accueillant des pauvres et des vieillards de la communauté. Quatorze ans après son arrivée, Babette se retrouve en possession d'une petite fortune gagnée à la loterie. Elle demande alors à ses employeurs une seule et unique faveur : préparer, avec l'argent qu'elle vient de gagner, un dîner français en l'honneur du centenaire du pasteur, où se retrouveront les membres de la petite communauté religieuse animée par les deux vieilles sœurs, et quelques autres…

Pr. Just Betzer/Bo Christensen/Panorama Film A/S/
Det Danske Filminstitut/Nordisk Film/Rungstedlundfonden
Réal. Gabriel Axel
Sc. Gabriel Axel
Ph. Henning Kristiansen
Int. Stéphane Audran (Babette Hersant), Bodil Kjer (Filippa), Brigitte Federspiel (Martine), Jarl Kulle (général Lorens Löwenhielm), Jean-Philippe Lafont (Achille Papin), Bibi Andersson (Svensk Hofdame)…
Durée 102 min.

Karen Blixen rédige *Le Dîner de Babette* directement en anglais. La nouvelle paraît sous le titre *Babet's Feast* dans la revue américaine *Ladies Home Journal* en juin 1950. À l'occasion de sa publication en 1958 au Danemark, elle la retravaille notablement, pour enfin livrer l'un des fleurons du genre. C'est tout le talent de Gabriel Axel que d'avoir su à la fois adapter le récit à la lettre et en restituer l'atmosphère de façon presque mimétique, justifiant ainsi quatorze années de réflexion avant d'entreprendre le film. Le réalisateur respecte scrupuleusement la temporalité du livre et divise son long métrage en deux parties. D'abord l'exposition de cette lande perdue du Jutland (Blixen, elle, situe l'action en Norvège), de ces deux jeunes filles sacrifiant leur jeunesse à l'intransigeance d'un père dévot, pasteur de surcroît. Puis l'arrivée de Babette un soir de tempête, et ses quatorze années de service comme bonne. Ensuite, le gain à la loterie et l'organisation proprement dite du « banquet français ».

La fidélité extrême de ce travail d'adaptation altère sensiblement la narrativité de Blixen, laquelle imprime, par touches impressionnistes, une montée en puissance tout à fait absente dans le film. Cette évolution se fait bien jour, chez Axel, mais à partir de la seconde « partie » lorsque Babette prend une place centrale dans la dramaturgie. Son *Festin de Babette* est donc un film plastiquement splendide, qui voit son héroïne en devenir la « réalisatrice », dans cette atmosphère désespérément pieuse. Il faut donc toute la présence, formidable, de Stéphane Audran, ou le brio de l'acteur bergmanien Jarl Kulle en général raté (et gastronome) pour sauver un ensemble un peu pesant. En revanche, les jeux de lumière, la composition des plans atteignent la perfection. On a souvent évoqué une dette à l'égard de Vermeer, dont Axel est un grand admirateur, mais il semble tout aussi pertinent de convoquer ici la référence à des peintres danois comme Vilhelm Hammershoi ou Laurits Andersen Ring.

Dans un entretien, « À la table des philosophes », le philosophe Clément Rosset a pu écrire : « [*Le Festin de Babette* montre] le contraste entre le raffinement de la gastronomie et le pain noir que mangent les protestants du Jutland au Danemark. » L'art culinaire n'est chez Karen Blixen qu'un artefact pour attaquer frontalement le puritanisme luthérien qu'elle exècre, s'identifiant à son héroïne Babette lorsqu'elle rentre elle-même d'Afrique du Sud. L'implication autobiographique est suffisamment forte pour qu'elle se sente obligée de transposer l'action en Norvège. Or, et c'est là que le bât blesse : cette charge est tout à fait édulcorée par le réalisateur qui filme avec indulgence les jeunesses fanées des deux vieilles sœurs et fait de la pesanteur du microcosme communautaire une sorte de bulle confinant à la secte. Le personnage de Babette lui-même n'est plus qu'une « femme de com-

Hanne Stensgaard, Axel Strobye



munard », là où le récit en fait une figure inoubliable de révolutionnaire vaincue, poursuivant son combat pour la vie même, avec son talent, sans rien abjurer de son idéal. Voici à peu près l'unique passage du texte original omis par Gabriel Axel : « Les yeux de Babette croisèrent ceux de Filippa comme deux canons lourds mis en batterie (pour se défendre, ou pour attaquer ?) "Oui j'étais une Communarde ! Oui, par le Seigneur et la Sainte Vierge, j'étais une Communarde ! Et les gens dont j'ai parlé étaient des êtres cruels et mauvais. Ils ont affamé le peuple de Paris, ils ont écrasé les pauvres, ils ont bafoué les lois, ils ont fait d'immenses torts à ceux qui ne pouvaient pas se défendre. Oui, par le Seigneur et la Sainte Vierge, je suis montée sur une barricade. J'ai chargé les fusils de mes hommes, mes bras étaient noirs de poudre, aussi noirs qu'aujourd'hui, par toute cette suie". »

On peut pour le moins s'interroger sur la pertinence de cette double invocation d'une Communarde (avec une majuscule) au Christ et à la Vierge, à moins de faire confiance à l'auteur et à donc n'y voir aucune contradiction, mais au contraire une provocation volontaire et outrée envers la pudibonderie ambiante. Dans le film, Babette est hiératique, toute de deuil faite et arbore une croix sur sa poitrine. Ce qui pourrait n'être qu'un détail, participant de la liberté inhérente à l'adaptateur, prend une importance autre lorsque l'on vérifie le respect, presque la vénération d'Axel pour le texte initial.

Si, comme l'a noté Judith Thurman, « les personnages sont façonnés à l'image des passions qu'ils suscitent », alors le film est volontairement dépassionné et tourne autour du seul consensus plastique et de son motif central, le festin. Or, cette scène de festin est remarquable, justement par la jouissance du culinaire mise en scène, et la destruction progressive de la retenue intégriste des convives par la jubilation des sens, confinant à un érotisme sous-jacent. Le rythme s'accélère avec le déroulement du repas, une bombance comme personne, hormis le général, n'a pu même en imaginer l'existence, avec foie gras et soupe de tortue. Autour de la table, les joues prennent des couleurs, les langues se délient, et les personnages ne révèlent pas leur « vraie nature » mais bien justement les êtres qu'ils auraient pu être (*dû être* ?). C'est en cela que la ronde finale aux étoiles, par son paganisme latent, prend toute son importance. Nous ne sommes pas là devant un tsunami de gaudriole mais bien face à une émotion intime progressant d'un convive à l'autre, par capillarité, avec une subtilité filmique tout à fait étonnante, renforcée par les scènes de cuisine en rupture, où s'affaire Babette alors qu'un simple cocher se régale, simplement. Et le général, en chemin vers la mort, ne sait plus s'il doit chercher sa jeunesse perdue dans les yeux de son ancienne dulcinée ou dans les sucs de la caille en sarcophage.

Le repas se termine, chacun a donné ce qu'il avait : les deux sœurs, une hospitalité aveugle et guidée par une bonté mécanique ; Babette, son génie par lequel elle a renoué avec son passé, dans sa hargne comme dans son remords d'une possible compromission, nul ne le saura. Son repas lui a permis de réaliser l'essentiel, par le double truchement de l'extase des sens et de la négation de l'argent, puisqu'elle s'est ruinée. L'une des sœurs l'enlace alors et susurre la dernière réplique de la nouvelle : « Au Paradis, tu seras la grande artiste que le Seigneur a voulu que tu sois. Ah, combien tu raviras les anges ! » Dans la nouvelle, l'aveuglement du personnage est à la fois comique, attendrissant et pathétique. Au cinéma, cette scène clôt une demi-heure jubilatoire.

Il faut croire que cette quête de consensus nimbée de puritanisme, à rebours de l'œuvre originale, a su séduire les sensibilités anglo-saxonnes. Le film reçut l'Oscar du meilleur film étranger en 1987. En France, on se contenta de décerner la Légion d'honneur à Gabriel Axel « pour sa promotion de la gastronomie française à travers le monde »...

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Peinture et cinéma : le modèle hollandais et nordique à l'écran.
- Les puritains au cinéma (*La Puritaine*, *Dies Irae*, *Lumière silencieuse*).
- Le banquet au cinéma : fonction sociale et fonction symbolique (*Le Satyricon*, *La Grande Bouffe*, *Meurtre dans un jardin anglais*).
- La cuisinière, métaphore de l'artiste.



Bibliographie

Jean-Claude Bonnet, « Clément Rosset, à la table des philosophes », *Critique*, numéro spécial « La gastronomie », juin-juillet, n°685-686, 2004, pp. 489.

Judith Thurman, *Karen Blixen*, Seghers, 1982.

Ole Wivel, *Karen Blixen, un conflit personnel irrésolu*, Actes Sud, 2004.

http://www.cineclubdecaen.com/realisat/axel/festindebabette.htm

Gens de Dublin

États-Unis – RFA – Grande-Bretagne, 1987 (*The Dead*)

James Joyce, *Les Morts* (*The Dead*),
nouvelle incluse dans le recueil *Gens de Dublin* (*The Dubliners*), 1914 (trad. 1926).

SYNOPSIS

Dublin, en hiver, au début du XXe siècle. Comme tous les ans, les sœurs Markan et leur nièce Mary reçoivent leurs proches et leurs amis. Parmi eux se trouvent Gabriel Conroy, leur neveu, et sa femme Gretta. Les plats, les danses et les discours se succèdent. À la fin de la soirée, Gretta est bouleversée par une chanson. Elle livrera à son mari un secret de sa vie, qu'elle avait toujours dissimulé jusqu'alors.

Pr. Channel 4/Delta Film/Liffey Films/Vestron Pictures/Zenith Entertainment
Réal. John Huston
Sc. Tony Huston
Ph. Fred Murphy, Michael Coulter (paysages)
Int. Donal McCann (Gabriel Conroy), Anjelica Huston (Gretta Conroy), Helena Carroll (Tante Kate), Cathleen Delany (Tante Julia), Donnal Donnelly (Freddy Malins)
Durée 85 min.



Gens de Dublin, le recueil de nouvelles dont est issu le texte *Les Morts* (notons au passage que le titre français du film reprend le titre du recueil entier, alors que le titre original est celui de la nouvelle), est la première œuvre majeure de James Joyce. À l'inverse, il s'agit du tout dernier film de John Huston, géant du cinéma américain à l'impressionnante filmographie. En dehors de ce rapport paradoxal, il est tentant de voir en ce film une œuvre testamentaire, hommage du cinéaste à l'Irlande dont il est lui-même originaire. John Huston, déjà affaibli, a tourné ce film de manière presque familiale, avec l'aide et l'assistance de ses enfants (Anjelica, comédienne, et Tony, scénariste). Il s'agit cependant d'une de ses œuvres les plus personnelles et les plus achevées, dans laquelle le cinéaste parachève son travail sur les adaptations littéraires, de Kipling à Melville.

Le film de John Huston s'appuie sur une apparente fidélité totale au texte original. Tout juste le cadre est-il précisé (le film indique que la soirée a lieu en janvier 1904) et le « bal » devient-il une grande soirée familiale. Mais le scénario et le film reprennent et conservent la principale originalité de la nouvelle, c'est-à-dire sa construction dramatique très particulière. Elle comporte une très longue partie descriptive, sous la forme de la chronique d'une soirée, avec l'observation et la description des nombreux personnages ; puis, dans les toutes dernières pages, survient la révélation du secret de



Anjelica Huston, Donal McCann

Gretta à son mari, provoquant le bouleversement de ce dernier, qui voit d'un coup son univers se fissurer et entame une longue et douloureuse réflexion méditative. Le texte de Joyce va ainsi à l'encontre d'une règle de la construction dramatique en usage en littérature, et bien plus encore dans l'écriture des scénarios de film, qui veut que « l'enjeu » soit fixé dans la toute première partie du récit.

L'œuvre de John Huston respecte presque à la lettre le déroulement de la nouvelle : la plus grande partie du film se passe en huis clos, au domicile des sœurs, selon une mise en scène à la fois discrète et extrêmement précise, à tel point qu'elle paraît parfois improvisée au fil des discussions et des événements de la soirée. Ceux-ci sont conformes au texte original (le personnage à moitié saoul, le discours rituel de Gabriel Conroy) jusqu'au retour du couple Gabriel-Gretta à leur hôtel et à la révélation finale.

C'est alors que John Huston opère une modification, subtile mais radicale, au regard du texte de Joyce. Les pensées intimes de Gabriel sont livrées au spectateur en voix off, sous la forme d'un monologue à la première personne, là où Joyce restait à la troisième personne et à une forme de narration plus distanciée. En contrepoint du texte qui, en dehors de ce glissement narratif capital, reste très fidèle à l'œuvre originale, Huston intègre des paysages de la campagne d'Irlande en hiver, comme autant d'images mentales symbolisant l'état psychologique de Gabriel à la fin de cette étrange nuit. Il s'agit véritablement alors d'une réécriture cinématographique, utilisant des ressources (voix du comédien, contrepoint entre texte et images, musique d'Alex North) propres à la technique audiovisuelle, réinterprétant le texte original.

■ Lors de sa sortie, le film de John Huston est presque unanimement acclamé par la critique et devient rapidement un classique. On loue en particulier le respect de l'œuvre originale, et *Gens de Dublin* est cité en exemple de « film littéraire » achevé et réussi. On remarque aussi l'audace de John Huston, toujours à la recherche d'expériences nouvelles, qui transpose un texte *a priori* particulièrement difficile à adapter. Le décès de John Huston, survenu peu de temps après, donne rapidement une autre signification à son œuvre, et l'on note alors que le tout dernier film d'un des plus grands cinéastes de l'histoire du cinéma s'achève, comme la nouvelle de Joyce, par les mots : « ...and the Dead » (...et les morts).

LA



Au centre, Anjelica Huston

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Nouvelle, roman, film : comment « résumer » ou « développer » un texte.
- L'utilisation de la voix off au cinéma : narrateur extérieur ou pensées d'un personnage (Welles, Mankiewicz, Guitry).
- La mort et sa révélation au cinéma.



Bibliographie

John Huston, *John Huston*, Pygmalion, 1982.

Germinal

France, 1993

Émile Zola, *Germinal*, 1885.

SYNOPSIS

Pendant la crise industrielle du Second Empire, Étienne Lantier, qui a perdu son travail à Lille, arrive à la mine de Montsou. Toussaint Maheu, mineur de 42 ans, père de sept enfants, le fait embaucher au roulage, aux côtés de sa fille Catherine. Étienne loue d'abord une chambre chez Rasseneur, où il rencontre un anarchiste russe, Souvarine. Puis il prend pension chez les Maheu. Il est attiré par Catherine, mais l'adolescente a déjà cédé à Chaval.
Sous l'impulsion d'Étienne, les ouvriers créent une caisse de solidarité. La grève éclate lorsque la compagnie change le mode de rémunération du boisage après un accident. Les négociations avec le directeur de la mine échouent. La grève se durcit, c'est la « guerre du travail contre l'argent ». Après six semaines, les femmes et les hommes poussés à bout envahissent les puits voisins, détruisent les machines, s'acharnent sur les traîtres qui travaillent, comme Chaval. Le paroxysme de la violence est atteint lorsque les femmes émasculent l'épicier Maigrat, tombé du toit de sa maison. Étienne doit se cacher. Menacés d'être remplacés par des travailleurs belges, les grévistes affrontent l'armée…

Pr. Renn Productions/France 2 Cinéma/DD Productions/Alternative Films/Nuova Artisti Associati/Claude Berri/Arlette Langmann/Pierre Grunstein
Réal. Claude Berri
Sc. Claude Berri, Arlette Langmann
Ph. Yves Angelo
Int. Renaud (Étienne Lantier), Miou-Miou (la Maheude), Gérard Depardieu (Toussaint Maheu), Judith Henry (Catherine), Jean-Roger Milo (Antoine Chaval), Anny Duperey (Madame Hennebeau), Jean Carmet (Bonnemort), Laurent Terzieff (Souvarine)
Durée 160 min.

Autres versions :
- *La Grève* (Ferdinand Zecca, 1904)
- *Germinal* (Albert Capellani, 1913), int. Léon Bernard, Paul Capellani, Jeanne Cheirel
- *Germinal* (Yves Allégret, 1963), int. Jean Sorel, Claude Brasseur, Berthe Granval

Après *Jean de Florette* et *Manon des sources*, d'après Marcel Pagnol, Claude Berri porte à l'écran *Germinal*, le roman le plus lu d'Émile Zola qui l'a voulu prophétique : « La lutte du travail et du capital. C'est là qu'est l'importance du livre, je le veux prédisant l'avenir, posant la question la plus importante du XXe siècle. » Le réalisateur répond en écho : « C'est un film qui parle d'aujourd'hui puisqu'il pose les questions fondamentales de l'existence : l'amour, le mal, la justice, la liberté, le droit au bonheur. C'est la protestation séculaire, et toujours actuelle, de l'esclave contre le maître. C'est le combat pour un monde meilleur. »
Claude Berri écrit lui-même le scénario, très proche de l'œuvre romanesque, dont il respecte la structure et reprend en partie les dialogues. Pour rendre la vision épique du peuple des mineurs, il ne lésine ni sur les décors et les effets spéciaux, ni sur les têtes d'affiche et le nombre des figurants, tous anciens mineurs du Nord. Les héros de cette épopée moderne sont Maheu et Lantier. Le réalisateur affirme d'emblée sa connivence avec



l'auteur par le choix des acteurs : Gérard Depardieu, le colosse, et Renaud, le chanteur rebelle. Le premier, calme (un peu trop), massif malgré les privations, incarne « le peuple fort » ; le second, plus fragile d'apparence, représente les « maigres » qui, dans l'imaginaire de Zola, vont « dévorer la blême bourgeoisie » (chapitre VII, 2).

Le film, comme le roman, est structuré par un jeu de parallélismes et d'oppositions. L'oisiveté luxueuse, l'individualisme des bourgeois contrastent avec le travail avilissant, la misère et la promiscuité des familles ouvrières ; les vastes pelouses, les couleurs vives de la demeure des Hennebeau tranchent avec l'univers noir de la mine et des corons. Le spectateur prend conscience de l'injustice sociale par les images en montage alterné bien avant que les personnages se révoltent.

Au début, la détresse des pauvres connaît des moments de répit, comme le bain après le travail, la « ducasse »... Les couleurs du feu et de la chair nettoyée, les bruns rouges délavés des vêtements émergent de la suie. Ce rouge amorti est la couleur associée aux travailleurs au repos, avec ses connotations de passion et de révolution latentes. Autres sources de contrastes, les plaisanteries grivoises, le défoulement sexuel sont présents jusqu'au cœur de la mine. À la saine gaieté populaire se mêle la violence d'un instinct bestial. Du côté des maîtres, la souffrance morale du mari trompé est mise en parallèle avec la misère physique des ouvriers.

Ces oppositions sont renforcées par la tension dans le rythme de la narration, entre les plans statiques en cadrage rapproché des scènes intimes et les grands tableaux dramatiques : le début de la grève, le rassemblement nocturne, le saccage à Jean-Bart, l'affrontement avec l'armée, etc. Peu à peu, les individus s'effacent pour laisser place à la foule en marche qui détruit tout sur son passage, comme une force de la nature. Dès la sortie du roman, Jules Lemaître y a vu un poème épique, « l'âme collective des foules, violente, aisément furieuse ». Dans le film, la musique orchestrale, les mouvements de caméra, les plans d'ensemble sur la foule en action entrecoupés de plans rapprochés sur des éléments symboliques sont depuis Eisenstein la marque des grandes scènes épiques.

Claude Berri s'est inspiré du réalisme poétique de Georg Wilhelm Pabst dans *Kameradschaft* (1931). Ce film dont l'action se situe à la frontière franco-allemande après la Première Guerre mondiale, montre la solidarité entre des mineurs allemands et français après un coup de grisou. Le cadrage, la bande-son de certaines scènes dans les galeries du Voreux en sont des citations explicites. Mais le message des deux films diffère. Même si la grille souterraine, que les ouvriers allemands avaient abattue pour secourir leurs camarades, est reconstruite à la fin, le réalisateur allemand met l'accent sur la fraternité ouvrière, capable de transgresser les nationalismes. Les héros populaires sont forts, généreux. Le national-socialisme, la Seconde Guerre mondiale, le totalitarisme n'ont pas encore détruit l'utopie internationaliste.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'épopée du peuple, personnage collectif.
- La condition ouvrière au XIXe siècle, la lutte des classes.
  - Comparer les idées politiques de Souvarine, Rasseneur et Lantier.
  - Comparer le mode de vie de la bourgeoisie et des mineurs.

Germinal *(Yves Allégret, 1963)*

En revanche, le film de Berri se situe clairement après le communisme. Si l'ingénieur Négrel se fond dans l'équipe des mineurs durant la recherche des rescapés, il ne quitte jamais sa cravate (rayée de rouge) sous la blouse noircie, et il disparaît après le sauvetage de Lantier sans partager avec lui l'accolade douloureuse du roman (chapitre VII, 5). Dans la dernière scène, les regards échangés sont déterminés, les paroles sont dignes, mais l'armée des travailleurs repart vers la mine inchangée : même obscurité, mêmes uniformes – portés certes d'une façon plus militaire, les blouses ceinturées, la barre de mine sur l'épaule comme un fusil, le casque en place du calot –, mêmes berlines, même puits dont la grille, ici encore, se referme. Sans l'épilogue, entièrement emprunté au roman, et comme placé sous la seule responsabilité de Zola par la voix off, le film formerait une boucle désabusée.

Coïncidant avec la politique de relance culturelle de Jack Lang, ce film « patrimonial » a bénéficié d'une importante promotion institutionnelle. Si la critique a reproché à Berri une adaptation plus scrupuleuse que percutante, plus esthétisante que politiquement engagée, le public a apprécié la reconstitution historique et l'empathie avec la région du Nord-Pas-de-Calais, sinistrée par la fermeture des mines dans les années 1980.

MV



Bibliographie

Pierre Assouline, *Germinal, l'aventure d'un film*, Fayard, 1993.
Élisabeth Fechner, *Paroles de mineurs*, Calmann-Lévy, Paris, 2001.
Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 1880.
Positif n°393 (un article sur le film de Berri et un article intitulé « Nitrates et gueules noires ou le filon minier »), novembre 1993.

Le Guépard

France – Italie, 1963 (*Il gattopardo*)

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il gattopardo*, 1958.

SYNOPSIS

Don Fabrizio di Salina, un prince sicilien, est le témoin méditatif et impuissant du tumulte révolutionnaire lié au débarquement des Milles de Garibaldi et, plus largement, au Risorgimento, incarné par son neveu Tancrède. Mais c'est surtout d'une histoire de la Sicile, de la transition entre un ordre ancien et la nouvelle société libérale dont il est question à travers cette sorte de témoignage. À l'approche des célébrations du centenaire de l'Unification italienne, Lampedusa ressent l'envie de parler de l'opportunisme qui avait selon lui essentiellement caractérisé l'époque, bien loin de l'enthousiasme que présente l'historiographie officielle italienne. Parfois présenté comme un roman « réactionnaire », Le Guépard *est en réalité une analyse très critique des élites traditionnelles, de leur futur basculement dans le fascisme.*

Pr. Titanus/Pathé Cinéma
Réal. Luchino Visconti
Sc. Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile
Ph. Giuseppe Rotunno
Int. Burt Lancaster (prince Don Fabrizio di Salina), Alain Delon (Tancrède), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Rina Morelli (princesse Maria Stella di Salina), Romolo Valli (Père Pirrone), Serge Reggiani (Don Francisco Ciccio Tumeo), Leslie French (cavalier Chevally)…
Durée 205 min.



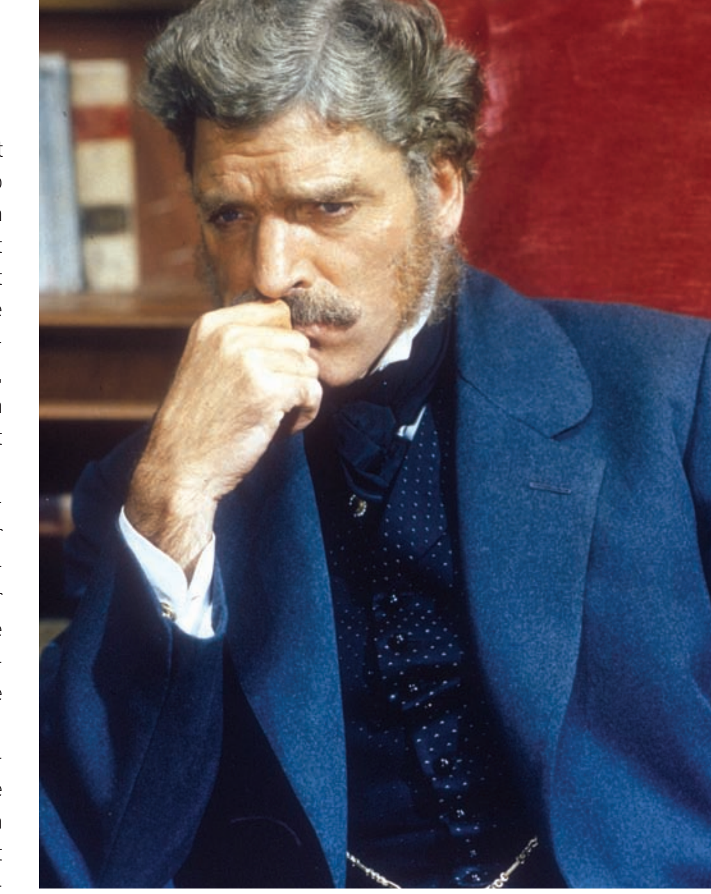
À droite, Alain Delon

Il est rare qu'un film parvienne à incarner littéralement un pan d'histoire. C'est le cas du *Guépard*, de Luchino Visconti, qui reprend un récit de Lampedusa. Le roman avait trouvé son public dans une Italie doublement confrontée à la mémoire d'une histoire douloureuse et à la problématique de la modernité inhérente aux « trente glorieuses ». Chez Visconti, « l'histoire n'est pas une simple toile de fond esthétique ou un prétexte dramatique, elle permet de situer le héros au moment du choix, un choix qui, dans un contexte approprié sera individuel et collectif, personnel et politique » (Alain Sanzio).

Ce problème du choix place donc Visconti dans une perspective très sartrienne. Le héros viscontien est saisi par un moment d'histoire et, inversement, le devenir commun est cristallisé en un parcours singulier exprimé par une humanité exacerbée comme jamais. Il y a, chez le réalisateur, la volonté d'historiciser les itinéraires individuels. Les personnages sont moins des symboles que des révélateurs des mutations en devenir.

À l'origine, deux hommes, deux aristocrates, deux artistes : d'abord Giuseppe de Lampedusa, homme de grande culture, antifasciste, écrivain sur le tard d'un unique roman, *Il Gattopardo* publié post mortem et consacré best-seller mondial en six mois ; Luchino Visconti ensuite, qui adapte le roman, laissant de côté la fin, et réalise en 1963 un film éponyme. Les deux sont des esthètes et des sceptiques, désespérés par une histoire italienne brûlante qu'ils ont parcourue en témoins catastrophés.

Le roman de Lampedusa est avant tout une méditation sur le temps, littéralement suspendu, à travers le constat intime d'un vieil aristocrate désabusé, le prince di Salina, devant l'accélération de l'histoire. Le débarquement des Milles de Garibaldi, la montée en puissance de la bourgeoisie libérale au travers de la monarchie de Piémont-Sardaigne et du rusé ministre Cavour, le bouleversement de l'ordre séculaire reposant sur le socle de la ruralité sont autant d'éléments que le prince di Salina ne peut comprendre, seulement percevoir… Dès lors, chaque détail prend forme de métaphore. Le conflit se déroule dans un décor à la décomposition annoncée, le domaine de Salina devenant ainsi la réduction de toute l'Italie aristocratique d'un Sud en voie de décrochage industriel. Visconti n'utilise du livre que les passages précis où agit Salina, et c'est bien là le génie du réalisateur que d'ausculter au millimètre la psychologie d'un personnage jusqu'à l'intime, tout en reconstituant autour de lui l'Histoire en une fresque tumultueuse. Lampedusa avait déjà trouvé une démarche proustienne que Visconti exploite cinématographiquement comme il le fera plus tard avec Thomas Mann dans *Mort à Venise*.



Burt Lancaster

Le personnage central n'est pas forcément des plus reluisants, autoritaire, noceur et gouvernant son petit monde d'une poigne de fer, *a contrario* de ses doutes intimes. Mais il s'agit avant tout de sauvegarder les apparences.

Les premiers plans montrent une allée qui mène à un palais, majestueux et triste à la fois. Triste car sur le déclin, celui de l'aristocratie, majestueux comme l'est le prince di Salina. Ce plan fait écho au dernier du film : Salina avance seul, de dos, dans un lacis de ruelles sombres puis s'y engouffre comme s'il entrait dans son propre tombeau. À eux seuls, ces deux plans pourraient résumer l'histoire, celle d'un monde qui se meurt alors que semble triompher une révolution politique et que monte le vrai pouvoir, celui de l'argent. Le prince cesse d'être un spectateur au début du livre et du film, lorsqu'il tombe sur le corps en décomposition d'un jeune soldat

au milieu de son parc – « équivalent du premier rat crevé dans *La Peste* de Camus », remarque Freddy Buache – ; puis lorsque son neveu Tancrède fait irruption pour lui claironner son départ vers la Révolution.
En contrepoint de Burt Lancaster en prince, la figure de Tancrède explose littéralement, en cadet désinvolte engagé dans la révolte avant de finir par la trahir. Les deux hommes forment les deux facettes d'une aristocratie en mue. Comme trait d'union, la belle Angelica, fille d'un riche marchand, symbolise ce capital auquel la noblesse doit dorénavant s'arrimer pour que le blason ne soit pas menacé. La beauté physique d'Alain Delon en Tancrède, l'amour des deux tourtereaux, ne doivent pas dissimuler que la fleur d'Angelica est bien jetée en pâture au jeune loup prêt à toutes les compromissions. À ce titre, l'harmonie du couple valsant est un leurre, la vérité se trouvant en coulisses, dans ce monde de l'argent en gestation qui tire les ficelles dans l'ombre du blason princier : le titre du film fait référence au guépard dansant qui figure dans les armoiries de la famille princière sicilienne di Salina.
Le vieil aristocrate s'interpose pour faire danser la dulcinée du neveu : deux univers se heurtent et s'épousent alors le temps du tourbillon de la jouvencelle et du vieux fauve. Là, dans le tumulte des passions, un monde expire tandis qu'un autre naît. Cette contradiction pousse lentement le vieil aristocrate vers la tombe, au terme du bal qui symbolise l'évolution en cours. Nous sommes là davantage chez Balzac que chez Proust, que l'on associe perpétuellement à la démarche viscontienne. « Il faut qu'on revienne à une espèce de style narratif balzacien, précise le cinéaste dans une interview, mon film sera un film qui sera la peinture d'une société, exactement comme dans Balzac la société de la Restauration… »
Tout tient dans la fameuse phrase clé que Tancrède jette insoucieusement à son oncle au début du livre, pour expliquer son engagement *a priori* contraire à ses intérêts de classe : « Il faut tout changer afin que tout reste comme avant. » Il suffit que tout change pour que rien ne change. La Révolution est donc un leurre.
Visconti et ses scénaristes, au premier rang desquels sa complice Suso Cecchi d'Amico, ne s'y trompent pas, eux qui en font très justement la problématique centrale du film, que le réalisateur échafaude comme une représentation flamboyante et démesurée. Cela induit quelques libertés avec l'ouvrage de Lampedusa, mais l'esprit de l'œuvre est intact.

Cette fameuse scène de bal demeure la plus célèbre du film, elle qui nécessita huit nuits de tournage et pas moins de trois cents figurants. Il y a aussi la fameuse bataille de rue (simplement sous-entendue dans le livre), la course de séduction des deux amoureux dans le grenier du palais Salina, l'arrivée à Donnafugata et la messe majestueuse, la conversation « capitale » (selon Buache) avec Chevally : « Je suis d'une génération malheureuse et sans illusions, lâche le prince l'œil absent, nous sommes vieux et fatigués. Le sommeil, c'est tout ce que souhaitent les Siciliens et ils haïront ceux qui voudront les réveiller. » Lampedusa parle, ici, mais Visconti se joint à lui pour exprimer ses doutes sur un progrès sans morale qui prétend balayer le passé pour en faire table rase. Le réalisateur a d'ailleurs songé à prendre lui-même le rôle du prince, avant de réclamer Laurence Olivier, puis Burt Lancaster, dont l'interprétation est sublime.
Une autre scène fait écho à cette amertume, le dialogue du prince et du régisseur Don Ciccio (Serge Reggiani) durant la scène de chasse. « Aussi bien Don Ciccio que le prince expriment des points de vue réactionnaires », analyse lui-même Visconti. L'un sur le plébiscite, l'autre sur l'unité de l'Italie et l'avenir de la Sicile. Mais ils le font, ou plutôt Lampedusa a voulu qu'ils le fassent, en montrant de quelle manière distordue la classe dirigeante piémontaise et ses alliés naturels donnaient vie au monde « nouveau », en se servant des instruments les plus mensongers et déprimants de l'« ancien » : la mauvaise foi, l'abus, la duperie. « J'ai souligné ces moments non seulement pour leur intérêt par rapport à l'axe historico-politique, mais aussi pour la manière dont une telle mystification investit, de l'intérieur, les rapports

Claudia Cardinale, Burt Lancaster





humains et sentimentaux, renversant sur leur destin libre et individuel les limites d'une société, d'une morale et d'une culture. »

Ce n'est plus Sartre mais bien Gramsci qui nourrit ici la pensée de Visconti. Les termes de ce dialogue constituent effectivement une magistrale leçon d'histoire, sur le thème du basculement provoqué par le choc de la modernité telle que les hommes la pressentent, comme une dictature du Progrès et une accélération du temps, aux effets forcément inhumains. Pour Visconti, Tancrède préfigure le fascisme, lorsque la vieille aristocratie de progrès cèdera le pouvoir à Mussolini soixante ans plus tard.

Tout est soigné à la perfection, dans la reconstitution des détails bien sûr (que n'a-t-on pas dit sur la maniaquerie de Visconti, jusqu'à l'obsession, de mettre de l'authentique *à l'intérieur* des commodes ou dans le parfum d'ambiance), mais surtout dans l'utilisation de l'espace, l'expressivité des panoramiques, le brassage des couleurs. De très nombreux plans-séquences dynamisent cet apparat qui ne semble jamais pompeux, qui ne *reconstitue pas* mais exprime le passé dans son instantanéité, magnifiant ainsi l'art cinématographique comme jamais. Rien n'est réaliste parce que tout prétend relever du réel, transcendé par l'esthétique. La musique de Nino Rota apporte certes un complément précieux, mais l'utilisation de Verdi relève ici de l'essence même de l'adaptation, « l'amour du musicien étant le lien entre Lampedusa et Visconti, le lien qui les unit dans une même compréhension de l'Italie moderne » (Monica Stirling).

Nous sommes ici dans la négation des préceptes de la Nouvelle Vague, ce qui amena de nombreux critiques à fustiger le prétendu « académisme » du film, s'éloignant du néoréalisme des débuts de Visconti. Communiste, celui-ci ne fut pourtant pas mieux traité par son propre camp dont une partie critiqua sans vergogne les choix « franchement réactionnaires » du réalisateur, déjà suspect en tant qu'aristocrate pour certains staliniens. Il faut dire que, depuis 1954, se sont succédé le rapport Khrouchtchev, la révélation du Goulag, l'insurrection de Budapest, et la vision de Visconti sur la Révolution en ressort nettement moins idéalisée que dans *Senso*. « Je m'associe moi aussi, conclut Visconti, à la définition du Risorgimento comme révolution manquée – ou mieux, trahie. »

Palme d'or en 1963 à l'unanimité (chose rare), *Le Guépard* est donc une œuvre charnière dans l'ensemble artistique du maestro italien. C'est l'un des rares films où l'expression même de la beauté devient purement, absolument politique.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La modernité.
- L'introspection / La mort.
- La représentation sociale.
- L'unité italienne.



Bibliographie

Laurence Schifano, *Le Guépard*, Nathan, « Synopsis », 1991.
Alain Sanzio, Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti, cinéaste*, Ramsay, 1984.
Monica Stirling, *Visconti*, Pygmalion-Gérard Watelet, 1982.
Marianne Schneider, Lothar Schirmer, *Visconti*, Actes Sud/Institut Lumière, 2009.
Freddy Buache, *Le Cinéma italien (1945-1990)*, L'Âge d'Homme, 1992.

La Guerre des boutons

France, 1962

Louis Pergaud, *La Guerre des boutons*, 1912.

SYNOPSIS

Depuis des générations, les enfants de deux villages français, Longeverne et Velrans, se livrent à une guerre dans la campagne environnante, à coups de poing, au lance-pierres ou au bâton. Les chefs des deux bandes rivales, Lebrac et l'Aztec, rivalisent de combines et de tactiques guerrières. L'une des règles en vigueur est que lorsqu'une bande fait un prisonnier, on lui coupe tous les boutons de ses habits avant de le renvoyer. Le conflit, cette année-là, prend des proportions inédites.

Pr. Production de La Guéville
Réal. Yves Robert
Sc. Yves Robert, François Boyer
Ph. André Bac
Int. André Treton (Lebrac), Michel Isella (l'Aztec), Martin Lartigue (Petit Gibus), Pierre Trabaud (le maître d'école), Jean Richard (le père de Lebrac), Jacques Dufilho (le père de l'Aztec), Michel Galabru (le père de Bacaillé), Pierre Tchernia (Bédouin)…
Durée 90 min.

Autres versions :
- *La Guerre des gosses* (Jacques Daroy et Eugène Deslaw, 1936), int. Serge Grave (Lebrac), Jacques Tavoli (l'Aztec), Mouloudji (la Crique), Saturnin Fabre
- *La Guerre des boutons, ça recommence* (War of the Buttons) (John Roberts, 1994)



Martin Lartigue

La transposition à l'écran du célèbre roman de Louis Pergaud est un projet personnel du réalisateur, Yves Robert, qu'il scénarise et produit au sein de sa propre société, La Guéville, fondée quelques années plus tôt avec son épouse, la comédienne Danièle Delorme. Cette personnalisation du projet ne résulte pas d'une volonté propre, mais plutôt, d'une manière étonnante, des difficultés rencontrées par le metteur en scène à monter le projet. En ce début des années 1960, entre le cinéma français traditionnel (« à vedettes ») et le souffle de la Nouvelle Vague, personne, du côté des producteurs comme de celui des distributeurs, ne semble croire à un film entièrement, ou presque, interprété par des enfants. *La Guerre des boutons* avait pourtant déjà été adapté une première fois dans les années 1930, avec Serge Grave, un célèbre enfant acteur de l'époque (il jouait le rôle de Sacha Guitry jeune dans *Le Roman d'un tricheur*). Mais cette version était quelque peu oubliée en 1960. C'est précisément pour compenser ce manque de vedettes, ou simplement d'acteurs connus, qu'Yves Robert a engagé des figures familières comme Galabru ou Dufilho. Ils ne tiennent que des rôles secondaires, mais leur présence était supposée rassurer les acheteurs potentiels, plus d'ailleurs que les spectateurs.

Le film suit assez fidèlement les péripéties du roman ainsi que la caractérisation des personnages. On retrouve ainsi les deux villages rivaux, les principaux protagonistes (Lebrac, la Crique, l'Aztec, le traître Bacaillé…)



ainsi que les épisodes les plus fameux de la guerre (la cabane, le dépouillage des boutons, la charge des enfants entièrement nus pour éviter de se faire dérober les boutons, précisément). En revanche, Yves Robert, scénariste et réalisateur, opère plusieurs modifications fondamentales qui sont autant de « glissements » du texte d'origine vers une autre signification.

La première de ces modifications est la modernisation de l'intrigue, pour la situer à l'époque contemporaine de la réalisation – alors que le texte d'origine, sans que la date de l'action soit vraiment précisée, la situait du temps de la jeunesse de Louis Pergaud, né en 1882 (rappelons que le roman est à l'origine sous-titré « roman de ma douzième année »). Cette modernisation a pour effet de mettre par exemple un tracteur en action (« Maintenant, on a les tanks ! », s'exclame ainsi l'Aztec).

La plus importante modification concerne ce que l'on peut nommer « l'aseptisation » générale du roman. L'incroyable et savoureuse verdeur du langage des enfants est ainsi amplement atténuée. Certains éléments de l'époque (comme le fait que Velrans est un village « calotin » et Longeverne, « rouge ») disparaissent. Mais surtout, le film fait l'impasse sur la noirceur générale du texte, qui va en augmentant au fur et à mesure des pages. Louis Pergaud, au travers des jeux d'enfants, décrit aussi une terrible misère sociale (des familles d'une très grande pauvreté, souvent ravagées par l'alcool, des enfants pour lesquels le certificat d'études est un objectif utopique…). Il a aussi la prescience des massacres à venir, et conclut le roman sur une note effroyablement triste et mélancolique, avec la célèbre phrase prononcée par l'un des enfants (la Crique) à propos des adultes : « Dire que, quand nous serons grands, nous serons peut-être aussi bêtes qu'eux ». Cette phrase se retrouve également à la fin du film, mais dans un tout autre contexte : elle est dite par Lebrac et l'Aztec qui, envoyés en pension, s'y réconcilient dans un grand éclat de rire.

Tel est en fait l'enjeu du film : transformer un livre qui, selon Pergaud dans sa préface, ne s'adresse « ni aux petits enfants, ni aux jeunes pucelles », en un spectacle familial et consensuel. Sur ce plan, c'est une grande réussite, d'autant plus qu'il parvient, chose rare dans le cinéma de l'époque, à ne pas « infantiliser » les enfants. Une grande partie du succès commercial du film viendra précisément de l'impression de « naturel »



dégagée par l'ensemble de la bande des gosses, dont le jeu et l'allure tranchent radicalement avec les conventions en vigueur, en particulier dans les années 1950. Le succès public sera particulièrement important pour l'un des enfants, Martin Lartigue, alias le Petit Gibus, et sa phrase culte, invention d'Yves Robert : « Si j'avais su j'aurais pas venu… ». Sous le nom du « Petit Gibus », il tournera même un autre film sous la direction d'Yves Robert (*Bébert et l'omnibus*, où il sera le petit frère de Jacques Higelin !).

La Guerre des boutons devient presque instantanément un classique du « film pour enfants » ou, plus largement, du film pour jeunes et pour les familles, même si, lors de sa sortie, l'Office catholique lui décerne une très sévère cote morale « 4S », c'est-à-dire « strictement pour adultes » !

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La représentation des enfants au cinéma.
- ➔ Les « sociétés d'enfants » comme reflet du monde des adultes (de *La Guerre des boutons* à *Sa Majesté des mouches*).



Bibliographie

Yves Robert, *Un homme de joie. Dialogue avec Jérôme Tonnerre*, Flammarion, 1996.

Dossier « Les enfants, le cinéma et les bibliothèques », *La Revue des livres pour enfants* n°230, septembre 2006.

L'Homme invisible

États-Unis, 1933 (*The Invisible Man*)

H.G. Wells, *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*), 1901, trad. 1932.

SYNOPSIS

Un mystérieux étranger arrive dans l'auberge d'un petit village. Son visage est entièrement dissimulé par des bandages et une paire de lunettes. On finit par découvrir qu'il s'agit d'un savant ayant inventé un sérum d'invisibilité qu'il a expérimenté sur lui-même. Mais ce sérum affecte également son cerveau, et le transforme en mégalomane criminel.

Pr. Universal Pictures/Carl Laemmle Jr.
Réal. James Whale
Sc. R.C. Sherriff, Philip Wylie
Ph. Art Edeson, John Mescall
Int. Claude Rains (Griffin, l'homme invisible), Gloria Stuart (Flora), Henry Travers (Dr Cranley), William Harrigan (Dr Kemp), Una O'Connor (Jenny Hall), John Carradine (un villageois)...
Durée 71 min.

L'Homme invisible est un film qui s'inscrit dans une série célèbre, constituant ce que les historiens appellent désormais « l'âge d'or » du cinéma fantastique américain des années 1930, témoignage de la Grande Dépression qui a suivi la crise de 1929. C'est le studio Universal, producteur du film, qui en est d'ailleurs à l'origine. Les années précédentes, il a déjà produit *Dracula*, *Frankenstein* et *La Momie*, succès fameux. Les autres studios vont bientôt rejoindre le mouvement, comme la MGM avec *Freaks*, la RKO avec *King Kong*, etc. Le réalisateur, James Whale, a lui-même réalisé le *Frankenstein* d'après M. Shelley (autre grande adaptation littéraire) et un autre film de terreur, *The Old Dark House*, l'année précédente. À mi-chemin entre le pur fantastique et la science-fiction, *L'Homme invisible* est donc l'un de ces nombreux films, et reflète l'esthétique particulière du studio Universal autant que celle de son réalisateur.

Du roman, le film conserve la brièveté (moins d'une heure et quart, ce qui est cependant souvent le cas des films fantastiques Universal) et la division en deux parties assez nettes. Il reste cependant parfaitement linéaire, sans les multiples changements de temporalité (passé/présent) qu'emploie H.G. Wells. Le rythme soutenu du film rejoint également le découpage du roman en chapitres très courts. La première moitié du film, avec l'arrivée de l'étranger recouvert de bandages à l'auberge du village, est traitée sous la forme d'une comédie presque burlesque, avec les réactions des habi-

Claude Rains, Forrester Harvey, Una O'Connor





Claude Rains, Gloria Stuart

tants. L'humour, présent dans le roman, est ici poussé jusqu'à rejoindre par moments la tradition du cinéma burlesque que l'on trouve par exemple dans le jeu et les mimiques faciales volontairement outrées de certains personnages, en particulier l'aubergiste. Puis, le film glisse de plus en plus vers un aspect sombre et tragique, jusqu'à la mort de l'homme invisible. Concentré sur l'action, beaucoup de dialogues ou de monologues sont élagués, voire supprimés (ceux de l'homme invisible en particulier), ainsi que les réflexions morales ou philosophiques. Sont également éliminées certaines péripéties secondaires, mais Whale et ses scénaristes restent fidèles à la trame du roman.

Le but premier du film n'est cependant pas de proposer une réflexion sur les limites de la recherche scientifique, ou sur les effets de la toute-puissance, encore que ces thèmes essentiels dans l'œuvre de Wells transparaissent en filigrane. Même s'il est parfois burlesque, il n'est pas non plus une satire scientifique ou philosophique. Il se focalise plutôt sur l'effet de choc que présente l'invisibilité à l'écran, et sur ce paradoxe cinématographique qui consiste à « montrer l'invisible ». Sur ce plan, cette œuvre est avant tout un festival d'effets visuels. Certains sont purement « mécaniques » (des objets bougent tout seuls), tandis que d'autres reposent sur des trucages optiques. La séquence la plus célèbre est celle durant laquelle l'homme invisible défait ses bandages pour laisser voir… le vide et la transparence. Le responsable des effets spéciaux, John Fulton, reprend en fait une technique héritée de Méliès en la perfectionnant. Mais il est évident que l'impact d'une telle découverte est, ontologiquement, beaucoup plus forte à l'écran que dans un livre.

Le film fourmille également d'anecdotes célèbres. Ainsi, le comédien principal, Claude Rains, a accepté le pari de ne jamais être « vu » durant tout le film, sauf lors de la scène de sa mort, et de ne devoir jouer que par son corps et sa voix. On note aussi une des plus célèbres « erreurs » de l'histoire du cinéma fantastique : lorsque l'homme invisible est traqué et que ses empreintes de pieds apparaissent dans la neige, celles-ci ont la forme de semelles de chaussures – alors qu'il est supposé être… entièrement nu !

Claude Rains

Le film connaît néanmoins un très grand succès, et l'homme invisible, à la silhouette si particulière, avec ses bandages et ses énormes lunettes noires, entre immédiatement dans le panthéon des personnages mythiques du cinéma fantastique. L'âge d'or du genre se prolonge d'ailleurs durant toutes les années 1930. Deux ans après ce film, le réalisateur, James Whale, va réaliser *La Fiancée de Frankenstein*, tandis que le studio Universal produira plusieurs autres films du genre, avec d'autres « monstres » comme *Le Loup-Garou* (1940). Le personnage de l'homme invisible sera lui-même mis de très nombreuses fois à contribution depuis ce premier film, au cinéma comme à la télévision, pour des aventures diverses, des comédies ou même des variations érotiques. La première suite « officielle », *Le Retour de l'homme invisible*, sera réalisée en 1940 par Joe May, avec Cedric Hardwicke et Vincent Price. Mais, à l'exception d'un film soviétique resté pratiquement inédit, le roman original d'H.G. Wells ne sera plus adapté, à la différence d'autres classiques de la littérature fantastique tels que ceux de R.L. Stevenson, M. Shelley ou B. Stocker, à la très longue postérité cinématographique, ou même d'autres œuvres de Wells comme *La Guerre des mondes*, dont la dimension mythologique est sans doute plus riche.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le mythe de l'invisibilité dans la littérature et le cinéma.
- ➔ H.G. Wells et les origines de la science-fiction.



Bibliographie

Clive Hirschhorn, *Universal*, Octopus Books / CELIV, 1983.

Jean-Claude Michel, « Dossier James Whale. L'homme invisible », *L'Écran fantastique* (nouvelle série) n°10, 1979.

L'Homme qui voulut être roi

Grande-Bretagne – États-Unis, 1975 (*The Man Who Would Be King*)

Rudyard Kipling, *The Man Who Would Be King*, 1888.

SYNOPSIS

Dans l'empire colonial des Indes britanniques, à la fin du XIXe siècle, Daniel Dravot et Peachy Carnehan, deux aventuriers sans scrupules, sont prêts à tout pour s'enrichir. Anciens militaires, francs-maçons, ils entreprennent d'entrer sur des territoires inconnus. La virginité de ce monde sauvage fascine les personnages, obnubilés par le pouvoir, la morbidité orientale à la lisière du sacré et du surnaturel. L'avidité des conquérants parviendra-t-elle à faire d'eux des rois ?

C'est un tropisme que de dire que le cinéma a tiré de bien meilleurs films de courts récits que d'œuvres fleuves, comme si le passage au grand écran nécessitait un retranchement scénaristique inversement proportionnel à l'amplification scopique. *L'homme qui voulut être roi* est une longue nouvelle, publiée par Rudyard Kipling en 1888. Celui-ci a pu s'inspirer des pérégrinations de l'aventurier américain Josiah Harlan (1799-1871) qui se rendit en Afghanistan et devint « Prince de Ghor », ou plus sûrement de celles de Sir James Brooke (1803-1868), surnommé le « Rajah blanc », qui fonda une dynastie à Sarawak en 1841. Kipling est un des tout premiers inspirateurs de films, lui dont l'adaptation initiale d'une de ses œuvres remonte à 1910 (*The Vampire*). Il a été porté à l'écran à de très nombreuses reprises, notamment avec *Elephant Boy* de Zoltan Korda, *Capitaines courageux* de Victor Fleming, *La Mascotte du régiment* de John Ford ou encore *Gunga Din* de George Stevens, sans parler des nombreux opus du *Livre de la jungle* (1942, 1967, 1994). Quel que soit le modèle historique, il est ici prétexte à une parabole sur la démesure et la folie mégalomane des hommes. Si l'or les rend féroces, le pouvoir peut en faire des êtres malades, finalement autodestructeurs. Les réflexions sur la décadence des empires, chères à Toynbee et aux historiens de la période post-victorienne, sont ici bien présentes, au summum de la gloire coloniale du règne britannique sur une partie du monde. Pourtant, la lecture laisse une impression d'inachevé, comme si

Michael Caine, Sean Connery



Pr. John Foreman/Allied Artists Pictures/Devon/Persky-Bright/Colombia Pictures Corporation
Réal. John Huston
Sc. John Huston et Gladys Hill
Ph. Oswald Morris
Int. Sean Connery (Daniel Dravot), Michael Caine (Peachy Carnehan), Christopher Plummer (Rudyard Kipling), Saeed Jaffrey (Billy Fish), Doghmi Larbi (Ootah)…
Durée 129 min.

l'auteur s'était lui-même découragé d'un sujet à ce point ambitieux. C'est tout le talent de Kipling que d'avoir su finir son ouvrage, en le ramassant de telle manière que la fresque devienne fable, mâtinée de cet exotique grande classe qui dépayse dès les premières lignes.

Cette concision de Kipling, John Huston va justement la retourner, et l'amplifier au contraire vers la fresque, fort d'un budget colossal. En 1975, il est au sommet de sa carrière et a déjà piloté des tournages pharaoniques, ayant par exemple adapté en 1966… la Bible, rien de moins, prenant lui-même le rôle de Noé ! Kipling est son auteur de chevet, et il prétend pouvoir finir le moindre des poèmes du maître à l'évocation de son seul premier vers. *L'homme qui voulut être roi* est donc un ancien projet qui approche les thèmes déjà abordés antérieurement par le cinéaste dans *Le Trésor de la Sierra Madre*. N'a-t-il pas longtemps songé à Humphrey Bogart et Clark Gable pour incarner les deux aventuriers ? En raison du décès des deux stars, il contacte les couples masculins mythiques des années 1950 et 1960, Kirk Douglas et Burt Lancaster d'abord, puis Richard Burton et Peter O'Toole, Paul Newman et Robert Redford par la suite. Son choix définitif consacre une part du succès du film : tournant le dos aux cachets mirifiques, il engage pour le rôle titre de Daniel Daviot un Sean Connery en rupture volontaire de « Jamesbondieuseries », arborant avec flegme le « favori-moustache ». Huston lui oppose, dans le personnage de Peachy Carnehan, un acteur en pleine ascension, Michael Caine, que la presse anglaise définit justement comme l'« anti-Roger Moore » (alors nouveau 007). D'un côté un truculent Écossais, de l'autre un Londonien impassible dont l'accent cockney fut longtemps le premier handicap.

Michael Caine, Sean Connery





Les deux acteurs forment un duo exceptionnel, en quête d'un trésor perdu au cœur d'un territoire mythique, le « Kafiristan », qu'ils atteignent au prix d'une invraisemblable odyssée. Leur association repose sur l'amitié, une cupidité synchrone et la franc-maçonnerie, dont la culture berce littéralement la nouvelle comme le film. Nos larrons, évoluant des haillons jusqu'aux uniformes homard de Sa Gracieuse Majesté, forment les deux parties d'un seul conquérant, l'aventure relevant, selon Huston, d'une quête de vérité proche de l'introspection. À la fin de l'épopée, chacun d'eux suivra son destin propre, et devra se confronter avec le choix mythologique entre la mort sublime et la survie sordide. Bien avant Albert Camus, nous sommes face à une méditation sur l'absurdité des êtres. Le survivant est celui qui ne perdra pas la tête. *L'homme qui voulut être roi* renoue avec un genre très prisé du cinéma anglo-saxon, l'« eastern bengalais », autrefois magnifié par *La Charge de la brigade légère*, *Gunga Din* ou *Les Trois Lanciers du Bengale*. Notons également que Huston introduit également le personnage rubicond de Rudyard Kipling, ce qui n'apporte qu'un clin d'œil assez maladroit à l'écrivain.

C'est justement cette fibre particulière qui fait le délice du spectateur des années 1970, retrouvant certains accents de la geste hollywoodienne à travers les scènes épiques, les paysages grandioses, les décors du Français Alexandre Trauner ou le jeu d'acteurs à mi-chemin entre le cinéma d'auteur et le spectacle grand public. Les tribulations et rebondissements se succèdent sur la musique du deuxième Français de l'entreprise, Maurice Jarre, pour un tournage exténuant sur lequel John Huston se dépense sans compter… au point de terminer à l'hôpital pour complications cardiaques, son foie étant aussi soumis à un surrégime de scotch. Dès qu'il est tiré d'affaire, Caine et Connery débouchent dans sa chambre d'hôpital pour lui interpréter *in situ* la scène d'ouverture du tournage en cours !

Cette extraordinaire imprégnation du film sur les deux acteurs transparaît à l'écran, pour un résultat qui demeure, de leurs propres aveux, le meilleur opus de leur carrière. Pour nous, l'enchaînement vertigineux des chevauchées au-delà des montagnes, sur les traces d'Alexandre le Grand, demeure un classique de nos premiers émerveillements cinématographiques, jusqu'à cette scène mythique de la cave au trésor, où Caine commente, devant les coffres remplis d'or : « Les joyaux de la Tour de Londres ont l'air de reliques familiales ! » Sean Connery se penche, brandit un rubis taillé gros comme un poing d'Hercule et se retourne vers son ami, juste dans son dos : « As-tu déjà vu une si grosse pierre ? » Il se retourne vers Caine, lequel tient négligemment à la main un rubis d'une taille et d'une munificence telles que les yeux de Connery s'écarquillent avec les nôtres, et nous amènent à murmurer avec l'acteur : « Par la sainte culotte de Dieu ! »

Et la fascination, à chaque fois renouvelée, fait remonter en nous une petite part d'enfance.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Aventure et aventuriers.
- Les adaptations de Kipling au cinéma.
- L'aventure au centre de l'œuvre de John Huston.
- L'empire britannique.
- Le combat du héros avec le divin.
- La maçonnerie au cinéma : sens, rites initiatiques et symboles.

Bibliographie

Patrick Brion, *John Huston*, La Martinière, 2003.

Entretien avec Gideon Bachmann, « En écoutant Huston », *Écran 76* n°46, avril 1976.



Julia Roberts

Hook ou la revanche du capitaine Crochet

États-Unis, 1991 (*Hook*)

J.M. Barrie, *Peter Pan* (*Peter and Wendy*), 1911.

SYNOPSIS

La légende est connue : Peter Pan est un enfant perdu qui a refusé de grandir, et qui s'est réfugié au Pays de Nulle Part. Il est le chef des Enfants Perdus et lutte contre le terrible capitaine Crochet. Un jour, il rencontre sur terre la jeune Wendy et lui fait découvrir son pays. Mais le temps a passé : Peter Pan a finalement grandi et quitté le Pays de Nulle Part. Désormais adulte, il vit sous le nom de Peter Banning et a tout oublié de Peter Pan. Il est lui-même père de famille et mène une existence morose. Tout change lorsque Crochet retrouve sa trace et décide d'accomplir sa vengeance en enlevant ses enfants. Peter doit retourner au Pays de Nulle Part et redevenir Pan.

Pr. Amblin Entertainment/TriStar Pictures
Réal. Steven Spielberg
Sc. Jim V. Hart, Malia Scotch Marmo, Nick Castle
Ph. Dean Cundey
Int. Robin Williams (Peter Banning / Peter Pan), Dustin Hoffman (Hook, « Crochet » en français), Julia Roberts (Tinkerbell, « Clochette »), Bob Hoskins (Smee, « Mouche »), Maggie Smith (Wendy), Charlie Korsmo (Jack), Glenn Close (Gutless)
Durée 140 min.

Autres versions :
- *Peter Pan* (Herbert Brenon, 1928), int. Betty Bronson
- *Peter Pan* (Walt Disney, 1953)
- *Peter Pan* (P.J. Hogan, 2002), int. Jeremy Sumpter

Steven Spielberg prépare deux autres films, *Jurassic Park* et *La Liste de Schindler*, lorsque lui est offerte la possibilité de réaliser une nouvelle version de *Peter Pan*, produite par la société Sony, via une filiale de la Columbia que celle-ci vient d'acquérir. Plus qu'un projet artistique, ce film est donc à l'origine une véritable opération industrielle destinée à lancer un nouvel acteur économique sur le marché cinématographique mondial. Cependant, le projet est plus original qu'il n'y paraît au premier abord. Si *Peter Pan* fait partie de la culture populaire anglo-saxonne (bien plus nettement qu'en France), il est jusqu'alors peu adapté au cinéma. *Peter Pan* est finalement bien plus connu à travers le livre lu de génération en génération, ainsi que par la pièce toujours à l'affiche, y compris, et peut-être même surtout, dans les spectacles amateurs ou scolaires. Après une version tournée en 1928, dans laquelle, comme c'est presque une tradition sur scène, Peter est joué par une femme, la seule autre adaptation est celle de Walt Disney qui, conformément à l'esthétique du studio, a largement aseptisé le récit en l'« infantilisant » au possible. Le récit classique de « l'enfant qui ne voulait pas grandir » est en effet d'une belle richesse symbolique, mais est aussi révélateur d'un grand nombre de complexes névrotiques et sexuels (l'interprétation récurrente de Peter par une femme travestie n'en est que le plus évident symptôme).

Le paradoxe est que si *Hook* n'est pas à l'origine un projet de Spielberg, ce dernier semble être le réalisateur le plus évident. Le mythe de Peter Pan est en effet présent dans une grande partie de son œuvre comme un motif récurrent. On constate que le « héros » spielbergien type est en général un adulte qui ne parvient pas à se débarrasser de son état d'enfance (Indiana Jones) ou qui n'assume pas son état d'adulte et de père (figure qui va du père de famille de *Rencontres du 3e type* au père divorcé de *La Guerre des Mondes*). Des thèmes issus de *Peter Pan* se retrouvent aussi de film en film : Indiana Jones et les enfants esclaves dans *Le Temple maudit*, l'envol des enfants sous la conduite de *E.T.*, celui des vieillards retrouvant leur jeunesse dans *La Quatrième Dimension*, etc.

Spielberg n'aborde jamais frontalement le livre ou la pièce d'origine, et *Hook* n'est pas une adaptation directe de l'œuvre mais plutôt une variation ou, comme c'est souvent le cas dans la littérature populaire, une continuation. Le postulat est donc que Peter a finalement quitté le Pays de Nulle Part (Neverland), a accepté de grandir et est devenu adulte sous le nom de Peter Banning. Il a totalement oublié qu'il fut Peter Pan. Retrouvé par son éternel ennemi, le capitaine Crochet, Peter doit à la fois retrouver son identité, sa mémoire et ses propres enfants qui ont été kidnappés. Ce dispositif scénaristique astucieux, partant d'une situation qui paraissait *a priori* impossible (Peter Pan devenu adulte et amnésique, seule Wendy, désormais une très vieille femme, connaît la vérité), permet de réécrire une histoire connue en l'approfondissant et en l'analysant. On peut même parler d'un intéressant travail de distanciation et de mise en abyme. Ainsi, Peter Banning, devenu un « businessman » débordé, continue à traiter ses affaires au téléphone, en assistant au spectacle de théâtre scolaire dans lequel joue sa fille, et qui n'est autre que… *Peter Pan* ! Banning, comme tout le monde, connaît donc la légende. En retournant au Pays imaginaire, et en réapprenant à être Pan, il réécrit lui-même sa propre histoire avec l'aide des autres personnages.

Parmi eux, celui de Crochet, interprété par un Dustin Hoffman inquiétant, prend alors une dimension particulière – ce n'est pas pour rien que le film est intitulé *Hook* et non *Peter Pan*, et que Pan est un adulte amnésique. Crochet, qui poursuit toujours sa vengeance, même après avoir vaincu le célèbre crocodile, devient l'élément moteur du récit, alors que, dans la version d'origine, ce rôle était tenu par Peter qui venait chercher les enfants. C'est cette fois Crochet qui les emmène et qui parvient presque à suborner le fils de Peter en le transformant en apprenti pirate. Gagnant en richesse



Robin Williams, Dustin Hoffman

psychologique, Crochet, dans cette version, se change en une sorte de personnage beau parleur et décadent, mais souffrant lui aussi d'un malaise profond lié à la perte de son enfance.

Malgré son énorme budget, le film sera un semi-échec commercial et récoltera dans l'ensemble des critiques désastreuses. La plupart, et les plus justifiées, concerneront l'esthétique générale du Pays de Nulle Part, entièrement conçu en studio, et dégoulinant de kitsch et de mièvrerie sucrée. La bande des Enfants Perdus, sorte de melting-pot multiethnique mais à la culture essentiellement américaine, est également très mal perçue. Le public semble également avoir été déstabilisé par la tonalité très sombre et cruelle du film, à l'opposé de l'imagerie de Walt Disney. Montrer Peter Pan devenu adulte n'est pas seulement la fin d'un rêve : il s'agit d'un adulte aigri, usé, sans âme ni fantaisie. *Hook* est aussi un film sur la perte des illusions et des espoirs de la jeunesse et, peut-être métaphoriquement, sur l'état général de la société contemporaine. La fin ouverte suggère d'ailleurs que toutes les aventures vécues par Banning, redevenant Pan, ne seraient peut-être qu'un rêve ou un fantasme, retrouvant ainsi l'ambiguïté fondamentale du roman d'origine.

En 2003, le réalisateur australien P.J. Hogan réalise une nouvelle version, cette fois-ci en reprenant l'histoire originale. Mais le film sera un échec commercial inattendu. Les raisons peuvent se trouver dans le fait que d'autres séries cinématographiques (*Le Seigneur des anneaux, Harry Potter*) tiennent alors la vedette, mais aussi dans la représentation en personnages réels de la célèbre histoire, mettant involontairement en évidence la dimension sexuelle et amoureuse de l'intrigue. À la même époque, Johnny Depp incarne J.M. Barrie lui-même, dans un film biographique retraçant la genèse de *Peter Pan* (*Neverland*, de Marc Forster). Ce sera également un échec public. Avec le recul, ces deux films mettent en évidence, malgré ses défauts artistiques, l'originalité et la pertinence du regard de Spielberg sur un conte de fées particulièrement tortueux.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Les représentations de Peter Pan au cinéma, en dessins animés ou en illustrations.
- ➔ Les variations sur les légendes ou les contes classiques : continuations, transpositions (d'Ulysse à Peter Pan).
- ➔ Le « syndrome de Peter Pan » et les mythes de l'enfance.

Bibliographie

John Baxter, *Citizen Spielberg*, Nouveau Monde éditions, 2004.

Kathleen Kelley-Lainé, *Peter Pan ou l'enfant triste*, Calmann-Lévy, 2005.

Dan Kiley, *Le Syndrome de Peter Pan : ces hommes qui ont refusé de grandir*, Robert Laffont, « Réponses », 1996.

Le Hussard sur le toit

France, 1995

Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, 1951.

SYNOPSIS

Juillet 1832, Angelo Pardi, jeune colonel des hussards et carbonaro italien, a fui le Piémont après avoir tué en duel un officier autrichien. Arrivé en Provence, il se trouve au cœur d'une épidémie de choléra. Cherchant à rejoindre son frère de lait Giuseppe, il parvient à Manosque. Mais accusé par la foule d'empoisonner les fontaines, il est contraint de se cacher en se réfugiant sur les toits où il passe quelques jours. Au hasard d'une de ses explorations, il rencontre une jeune femme, Pauline de Théus, qui l'accueille sans crainte. En redescendant des toits, il est enrôlé par une religieuse qui nettoie les morts. Il côtoie alors l'horreur de la maladie mais accomplit consciencieusement sa tâche. Le destin lui fera de nouveau croiser la route de Pauline qui cherche à rejoindre son mari. Angelo va veiller à la protéger, mais les soldats sont partout, et ils se font arrêter et mettre en quarantaine à Vaumeilh. Arrivant à s'échapper ensemble, Pauline s'effondre, atteinte par la maladie. Angelo s'efforce de la sauver...

Pr. Hachette Première/Canal+/Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes/France 2 Cinéma/Entree Europees Cineatografique
Réal. Jean-Paul Rappeneau
Sc. Jean-Paul Rappeneau, Nina Companeez, Jean-Claude Carrière
Ph. Thierry Arbogast
Int. Olivier Martinez (Angelo), Juliette Binoche (Pauline de Théus), Pierre Arditi (Monsieur Peyrolle), Jean Yanne (le colporteur), François Cluzet (le médecin), Claudio Amendola (Maggionari), Isabelle Carré (la préceptrice), Carlo Cecchi (Gisueppe), Paul Freeman (Laurent de Théus)...
Durée 135 min.

Le roman appartient au «cycle du *Hussard*» qui comprend, dans l'ordre chronologique de leur rédaction, *Angelo*, *Mort d'un personnage*, *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou,* mais dont *Le Hussard* parut le premier en 1951. Dès sa publication, il suscita les convoitises de nombreux cinéastes tels René Clément, Roger Leenhardt, Luis Buñuel, François Rossif, Édouard Niermans, sans oublier Giono lui-même. Le rôle d'Angelo fut envisagé pour Gérard Philipe, Franco Interlenghi, Marlon Brando, Anthony Perkins, Alain Delon ou Jean-Marc Barr. Cependant, Giono disait en 1960 : « *Le Hussard sur le toit* est très convoité. C'est pour moi une œuvre importante et je ne désire pas la laisser à la fantaisie de n'importe qui. » Finalement, après bien des projets avortés, ce n'est que vingt-cinq ans après la mort de l'écrivain que Jean-Paul Rappeneau réussit à adapter ce roman qu'il jugeait jusque-là «trop vaste, trop beau, presque inaccessible». Le réalisateur s'était déjà mesuré à l'adaptation d'une autre œuvre littéraire française majeure avec *Cyrano de Bergerac*, immense succès populaire en 1990.

Pour écrire l'adaptation du *Hussard*, il fait appel à Nina Companeez et Jean-Claude Carrière. Il choisit très tôt pour le rôle de Pauline de Théus, Juliette Binoche, déjà auréolée de son statut de star depuis *Fatale* de Louis Malle en 1992 et *Bleu* de Krzysztof Kiéslowski en 1993. Plus difficile est la recherche de l'acteur devant incarner Angelo, et il faut plus d'un an de casting avant que Rappeneau n'en confie finalement le rôle à Olivier Martinez qui avait plusieurs fois passé l'audition. Ce dernier s'était fait remarquer dans *IP5 : l'île aux pachydermes* de Jean-Jacques Beineix en 1992, et avait reçu le César du meilleur espoir masculin pour *Un, deux, trois, soleil* de Bertrand Blier en 1993. Il dut apprendre à combattre à l'épée, à monter à cheval et à parler l'italien pour pouvoir incarner le personnage d'Angelo. Les seconds rôles sont confiés à des acteurs majeurs du cinéma français :

François Cluzet, Gérard Depardieu, Jean Yanne, Pierre Arditi, et on découvre Isabelle Carré dans un de ses premiers rôles au cinéma. Le tournage dura quatre mois et demi dans cinquante endroits différents du sud de la France.



Juliette Binoche, Olivier Martinez

Au cinéaste qui s'interrogeait sur ce qu'il convenait de retrancher, d'ajouter ou de modifier par rapport à l'œuvre originale, Sylvie Durbet-Giono, la fille de Jean Giono, répondit : « Changez tout, mon père aurait adoré ça ! » Pour Giono en effet, un film inspiré d'un roman devait avant tout être fidèle à l'art cinématographique. Lui-même, en écrivant le scénario et les dialogues de son propre roman *Un roi sans divertissement* pour le film de François Leterrier en 1963, n'avait gardé que les éléments essentiels de la trame de son œuvre. Jean-Paul Rappeneau s'est donc senti autorisé à opérer des transformations en évoquant les motivations politiques des personnages et en extrapolant à partir d'éléments présents dans les romans *Angelo* et *Le Bonheur fou*. Ainsi, dès le début du film, les motifs de la fuite d'Angelo à travers la Provence sont exposés : il entend prévenir ses amis italiens de la trahison de Paolo qui les a vendus aux poursuivants autrichiens. Or, ni le traître ni les agents autrichiens n'existent dans le roman de Giono. Il s'agit d'une extrapolation à partir de faits présentés dans les autres romans du cycle du *Hussard*. La traque que mènent les agents autrichiens contre les *carbonari* italiens permet de poser un contexte politique et d'installer un élan narratif, une dimension épique qui mènent le spectateur jusqu'aux motivations du personnage. Une certaine empathie s'établit dans sa fuite éperdue dans une région frappée par le choléra. De même, le film laisse deviner l'implication politique de Pauline de Théus dans un complot ultra antiorléaniste visant à renverser la monarchie de Juillet, ce qui n'apparaît que dans les *Récits de la demi-brigade*, des nouvelles écrites entre 1955 et 1964 qui mettent en scène certains personnages du *Hussard sur le toit*.

Outre l'extrapolation à partir d'éléments provenant du cycle entier du *Hussard*, Rappeneau tente aussi une condensation en réduisant les épisodes marquant le début du roman, avant de rencontrer Pauline, à un seul moment central qui est celui du contact avec le médecin. Le cinéaste structure ainsi son film en une dramaturgie resserrée en deux parties, l'une essentiellement fondée sur la fuite d'Angelo voulant échapper aux Autrichiens, l'autre sur l'histoire d'amour platonique l'unissant à Pauline. Ainsi, l'épidémie de choléra n'est pas présentée de manière aussi forte et symbolique que dans le roman : alors que Giono souligne le caractère morbide et dévastateur du choléra pour désigner le mal, Rappeneau fait de l'épidémie un simple arrière-plan à la fuite d'Angelo sans véritablement s'attarder sur les détails médicaux sordides si présents dans le roman.

Les années 1990 sont fastes pour les adaptations de grandes œuvres classiques littéraires dans le cinéma français, comme avec *Cyrano de Bergerac* en 1990 ou *La Reine Margot* en 1994. Cependant, les attentes des critiques envers *Le Hussard sur le toit*, un des plus gros budgets du cinéma français de l'époque, furent quelque peu déçues. En effet, s'ils ont loué la créativité de Rappeneau qui a doté la poursuite immobile originelle du roman d'un souffle épique en instaurant des scènes d'action spectaculaires et des séquences lyriques sublimées par la photographie de Thierry Arbogast (César de la meilleure photographie en 1996), ils lui ont reproché la simple visée illustrative et le choix d'Olivier Martinez dont le jeu n'égalerait pas la fière allure stendhalienne. Néanmoins, le film fut un succès populaire avec près de 2,5 millions d'entrées.

CM

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Angelo Pardi, un héros stendhalien.
- Le registre épique dans le roman moderne et au cinéma.
- Dramaturgie et symbolique des grandes épidémies à l'écran.



Bibliographie

Krzysztof Jarosz, « Une fidélité synthétique, *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono porté à l'écran », actes du colloque *IV Congresso Internacional da Associaçao Portuguesa de Literatura Comparada*, Université de Silésie, Katowice, Pologne.

Les Cahiers du Cinéma n°495, octobre 1995, critique du film par Serge Toubiana.

Magazine littéraire n°329, février 1995 (numéro consacré à Jean Giono).

Positif n°416, octobre 1995, critique d'Olivier Kohn.

L'Idiot

Japon, 1951 (*Hakuchi*)

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot* (*Idiot*, publié en feuilleton en 1868-1869 dans la revue *Le Messager russe*, puis édité en 1874 en deux volumes), 1887.

SYNOPSIS

Sauvé in extremis *d'une exécution capitale avant d'être démobilisé en 1946, Kameda a développé sa bonté naturelle envers le monde en même temps que sa propension à l'épilepsie. Recueilli par son parent Ono à Sapporo sur l'île d'Hokkaido, celui que l'on appelle «l'idiot» se trouve mêlé aux intrigues de Taeko, une belle femme entretenue par le riche Tohaka qui, désireux de s'en débarrasser, offre une grosse somme d'argent à qui voudra l'épouser. Le cupide Kamaya, puis le jeune et riche Akama, enfin Kameda lui-même, qui déclare à tous que Taeko est pure, ont tour à tour leur chance. Finalement, la fatale Taeko choisit Akama, non sans se dire séduite par le regard que Kameda porte sur elle. Après avoir recouvré ses biens, Kameda se rapproche d'Akama, qui tente néanmoins de le tuer par jalousie, et d'Ayako, la fille cadette d'Ono, qui accepte de devenir sa femme. Mais celle-ci provoque par orgueil une rencontre avec Taeko et Kameda pour connaître la nature de leurs sentiments réciproques. Un malentendu cause la rupture avec Ayako et l'évanouissement de Taeko. Akama tue alors cette dernière par dépit amoureux et sombre dans la folie, suivi de Kameda qui meurt rapidement. Restée seule, Ayako finit par regretter d'avoir été la véritable idiote de cette tragique histoire.*

Toshirô Mifune, Setsuko Hara



Pr. Shochiku Films
Réal. Akira Kurosawa
Sc. Akira Kurosawa, Ejiro Hisaita
Ph. Toshio Ubukata
Int. Masayuki Mori (Kinji Kameda), Setsuko Hara (Taeko Nasu), Toshirô Mifune (Denkichi Akama), Takashi Shimura (Ono, le père d'Ayako), Chieko Higashiyama (la mère d'Ayako), Chyoko Fumiya (Noriko), Yoshiko Kuga (Ayako Ono)…
Durée 166 min.

Autres versions :
• *L'Idiot* (Georges Lampin, 1946), int. Edwige Feuillère, Gérard Philipe, Lucien Coëdel, Jean Debucourt…



Setsuko Hara, Masayaki Mori, Toshiro Mifune

Depuis son adolescence, Akira Kurosawa est un fervent admirateur de Dostoïevski dont il partage les préoccupations et l'humanisme. Selon lui, le prince Mychkine, héros donquichottesque de *L'Idiot*, est le plus proche de son auteur. « Il y a quelque chose de surhumain, déclare le cinéaste japonais en 1951, dans cette bonté qui habite le regard de Dostoïevski lorsqu'il scrute les souffrances humaines les plus atroces. Jamais aucun romancier n'a décrit l'homme avec autant d'honnêteté, de profondeur et de sympathie. Dostoïevski analyse le comportement de l'homme à l'état pur, aux prises avec une situation portée au paroxysme ; voilà pourquoi ses personnages sont tellement extraordinaires. » À l'instar de l'écrivain russe face aux turpitudes de son époque, Kurosawa ne détourne pas les yeux de la souffrance et de la misère qui émanent de la société nippone à l'heure de l'après-guerre. Aussi cherche-t-il à la questionner en profondeur, à « arracher à [cette] situation, la question qu'elle contient, comme disait Gilles Deleuze en parlant du cinéma de Kurosawa, découvrir les données de la question secrète qui, seules, permettent d'y répondre, et sans lesquelles l'action même ne serait pas une réponse ».

Kurosawa écarte très tôt l'idée d'adapter *L'Idiot* en studio. Recréer le contexte socio-géographique de l'œuvre littéraire lui paraît impossible. « La Saint-Pétersbourg du roman, explique-t-il, n'[a] pas d'équivalent dans la société japonaise du XIXe SIÈCLE. » Il décide donc de déplacer l'intrigue dans l'espace (le Japon) et le temps (les lendemains de la Seconde Guerre mondiale).

Passé la première surprise, le résultat de cette transposition nous paraît vite étonnamment familier (et sobre par rapport au reste de la filmographie de Kurosawa) et l'intrigue tragique prend rapidement un caractère universel. Mychkine est devenu Kameda, Rogojine Akama, Aglaia Ayako, Epantchine Ono et Nastassia Taeko dont l'entrée en scène est anticipée par rapport au roman par le biais du portrait. Le milieu social est également transformé et l'aristocratie russe fait place à une bourgeoisie commerçante, plus balzacienne, davantage préoccupée par l'argent. Kameda doit ici son surnom d'« idiot » autant à sa bonté angélique et son extrême douceur envers autrui qu'à son désintérêt total (son *ignorance*) pour sa fortune. La proximité de la fin de la guerre, qui a marqué durablement l'ensemble de la population nippone, pousse également Kurosawa à donner une justification historique à l'anomalie psychique dont souffre Kameda. Ce trouble qui le hante, sorte de métaphore du traumatisme de la guerre et du sentiment de culpabilité de la nation japonaise, a été contracté par le héros au moment d'être fusillé. Condamné à mort par erreur à Okinawa en 1946, celui-ci a en effet réchappé à la dernière minute à son exécution. Cet épisode fondateur, évocateur d'une aventure similaire arrivée à Dostoïevski lui-même en 1849 et mentionnée à la fin du chapitre V de la première partie du roman, constitue le point de départ de son empathie et de son humanité. Par cette invention, le cinéaste rend son personnage d'autant plus compréhensible aux yeux de ses contemporains qu'il le rattache à toute une génération de soldats démobilisés, invités en

creux à la réconciliation. « Le choc, raconte Kameda, m'a rendu stupide. Dans ces instants suprêmes, tout se modifia brusquement. J'éprouvai une immense sympathie pour tous et pour tout. Je décidai alors d'être toujours bon et bienveillant. »
Pour contemporaine qu'elle soit, cette lecture ne s'écarte guère de l'esprit du roman. Hokkaido, l'île la plus septentrionale du Japon, est ensevelie sous une neige qui nous immisce dans l'imaginaire russe par le biais subtil de la réalité japonaise. Souvenons-nous de cette longue suite de plans brefs où l'on voit Kameda errer dans le labyrinthe enneigé des rues de la ville comme un dément se heurtant aux murs blancs de sa solitude tragique, ou cette scène de confidences entre Kameda et Ayako, deux petits points noirs entre deux rangées de peupliers, où la voix douce du jeune homme est comme la captive d'une blancheur assourdissante qui en révèle la pureté. Les décors extérieurs, ville et nature, si peu présents dans l'œuvre initiale, envahissent le film de leur glaçante présence et calfeutrent les personnages dans un petit théâtre de lumière au sein duquel leur destin apparaît bien sombre. L'aspect désolé de la neige traduit leur dérision, leur dénuement et leur incompréhension. Elle dit aussi la simplicité d'esprit du héros, son caractère illuminé autant que visionnaire. Elle éclaire le film au sens propre (valeurs plastique et onirique) comme au figuré (valeurs morale et métaphysique) de son omniprésence et exacerbe l'intensité hallucinatoire de l'aventure intérieure du héros. Le jeu de l'acteur chargé de l'incarner (impressionnant Masayuki Mori) comble avec bonheur les lacunes du dialogue, largement simplifié par rapport au roman, et concourt lui aussi à la recréation de l'univers dostoïevskien.

À mesure que le film progresse, la mise en scène se fait plus âpre et dépouillée. Plus efficace, elle gagne en profondeur d'analyse de l'âme ce qu'elle perd en représentation des comportements humains. Mais les deux approches jouent sur le même tableau de l'adaptation du climat du livre. D'une part, le temps dilaté des scènes de groupes, la distribution des acteurs dans l'espace du cadre et l'atmosphère archi-tendue des situations et leurs enjeux reflètent assez justement l'ambiance des salons saint-pétersbourgeois (notamment dans la première partie réaliste du film centrée comme dans le roman autour de l'anniversaire de Taeko/Nastassia intitulée « Amour et souffrance »). D'autre part, les nombreux et longs plans sur le visage et les yeux de Kameda, le caractère de plus en plus enfiévré, hypnotique, quasi surnaturel du drame et des images deviennent une expérience d'une intensité extrême au cœur de l'âme humaine (deuxième partie lyrique avec les ajouts de la scène fantastique du carnaval nocturne et les lamentations d'Ayako en guise d'épilogue : « Amour et haine »).
Cette expérience se concrétise par la clairvoyance dont est doté Kameda depuis qu'il s'est vu mort, un don de vision intuitif, central dans l'œuvre, et qui trouve ici des déclinaisons plastiques et dramatiques variées (gros plans sur les yeux, reflets dans les vitres, surimpressions, jeu complexe des regards, etc.). Comme revenu des limbes dont il porte les stigmates, Kameda déambule parmi les vivants d'une société alourdie par ses codes (comme l'aristocratie russe), telle une sorte de prophète innocent ou d'enfant libre. À l'image du film dans son ensemble, qui rend visible les sentiments les plus profonds, il décèle la souffrance dans le regard des gens comme dans celui de Taeko, et les aime de tout son être, s'offre en don au risque de sombrer dans la folie. Sa rencontre avec la mort lors de son exécution avortée (à la différence de cet autre soldat de 20 ans dont il n'a pu soutenir le regard au moment d'être lui-même fusillé), sa conscience aiguë de la mort et du temps qui reste, font de lui un être accompli et réconcilié avec toute forme de vie. Un être bon, sage et pur au sens dostoïevskien. Un être *unique*. Un saint.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La tragédie du triangle amoureux (*Jules et Jim*, *Two Lovers*, *Vicky Cristina Barcelona*).
- La représentation de la sainteté à l'écran (*La Passion de Jeanne d'Arc*, *Sous le soleil de Satan*, *Thérèse*).
- La femme fatale au cinéma (*Loulou*, *L'Ange bleu*, *Pandora*, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, *Lola Montès*, *Gilda*, *La Femme et le pantin*).
- « Idiotisme », entre clairvoyance et folie.
- Les traumatismes de la guerre et l'incapacité à se réinsérer socialement.
- La neige comme élément de la dramaturgie (*Nanouk l'Esquimau*, *Misery*, *Fargo*, *Ice Storm*, *Insomnia*).



Bibliographie

Aldo Tassone, *Akira Kurosawa*, Edilig, 1983.
Hubert Niogret, *Akira Kurosawa*, Rivages/Cinéma, 1995.
Michel Estève (dir.), *Akira Kurosawa*, Études cinématographiques/Lettres modernes, 1999.

L'Île au trésor

Royaume-Uni, 1950 (*Treasure Island*)

Robert Louis Stevenson, *L'Île au trésor* (*Treasure Island*), 1882, trad. 1885.

SYNOPSIS

Le jeune Jim Hawkins voit un jour arriver un marin, le « capitaine » Billy Bones, dans l'auberge isolée que tient sa mère. Bientôt des personnages étranges et inquiétants rôdent autour de l'auberge et de son hôte mystérieux, jusqu'à donner l'assaut. Bones meurt, Jim et sa mère prennent la fuite en emportant une partie de ses affaires. Ils y trouvent la carte d'une île où cet ancien pirate a noté la localisation d'un trésor. En compagnie des notables locaux, Jim part à la recherche de cette île. Parmi les membres de l'équipage figure un marin pittoresque et unijambiste, Long John Silver, qui se révélera bientôt être lui-même un pirate à la recherche du même trésor.

Bobby Driscoll, Robert Newton



Pr. Walt Disney Pictures
Réal. Byron Haskin
Sc. Lawrence Edward Watkin
Ph. F.A. Young
Int. Robert Newton (Long John Silver), Bobby Driscoll (Jim Hawkins), Basil Sydney (Smolett), Walter Fitzgerald (Trelawney), Denis O'Dea (Dr Livesey), Finlay Currie (Billy Bones), John Laurie (Pew l'Aveugle)
Durée 96 min.

Autres versions :
- *Treasure Island* (Victor Fleming, 1934), int. Wallace Berry, Jackie Cooper
- *Treasure Island* (John Hough, 1971), int. Orson Welles
- *L'Île au trésor* (Raoul Ruiz, 1985), int. Vic Tayback, Melvil Poupaud, Martin Landau
- *Treasure Island* (Fraser C. Heston, 1990), int. Charlton Heston, Christian Bale, Oliver Reed
- *Treasure Island* (Peter Rowe, 1999), int. Jack Palance

Chef-d'œuvre du roman d'aventure – si ce n'est le plus grand roman d'aventures jamais écrit, à la popularité jamais démentie –, *L'Île au trésor* est sans doute l'un des romans qui, sur le plan de la construction et de la narration, est l'un des plus aisés et des plus évidents à adapter au cinéma. Le récit est relativement bref, parfaitement découpé en chapitres qui sont autant de séquences autonomes, et raconté d'un seul point de vue, celui du narrateur Jim Hawkins, qui met par écrit ses souvenirs.

Cette limpidité, qui est parfois prise pour de la simplicité, alors que le roman peut se percevoir à bien des niveaux de lecture, fait de *L'Île au trésor* l'objet de très nombreuses adaptations et variations. La version de 1950 est la première en couleurs et a longtemps fait figure d'adaptation de référence, reléguant un peu dans l'ombre celle de Victor Fleming, dans les années 1930, assez soignée, dans laquelle un truculent Wallace Berry incarnait Long John Silver dans une prestation tombant parfois dans le cabotinage. Le réalisateur de la version de 1950, Byron Haskin, est un ancien chef opérateur (ou directeur de la photographie) passé à la réalisation. Il va vite devenir un petit spécialiste des films dédiés à l'aventure et à l'imaginaire. On lui doit aussi d'autres films d'aventures maritimes, des films de jungle, et de science-fiction dont une célèbre adaptation de *La Guerre des mondes* (1953). Mais dans le cas de ce film, le véritable « maître d'œuvre » est bien la compagnie de production, en l'occurrence les studios Walt Disney. *L'Île au trésor* est produit à l'époque où les studios Disney élargissent leurs champs d'activité et ne se limitent plus au seul cinéma d'animation. Ce film est l'une des toutes premières tentatives de la célèbre compagnie de tournage en « vues réelles ». Pour mémoire, la même année, Disney produit le dessin animé *Cendrillon*. On retrouve dans cette version de l'*Île au trésor* certaines des caractéristiques du même « style » : le soin apporté aux décors, la vivacité des couleurs, la caractérisation des personnages en « types » immédiatement identifiables sans être trop caricaturaux. À ce titre, la composition de Robert Newton dans le rôle central de Long John Silver, le pirate unijambiste, est particulièrement remarquable. L'adaptation est fidèle au roman, avec tous ses morceaux de bravoure, et certaines lignes du dialogue sont pratiquement extraites directement du livre. Une modification commune à l'ensemble des adaptations concerne la mort du père de Hawkins, presque systématiquement supprimée.

Cependant, la principale liberté prise avec le roman porte sur le personnage de Jim Hawkins lui-même. Il s'agit d'un cas de figure bien particulier. On peut constater que dans toutes les adaptations classiques du roman, Jim Hawkins est systématiquement « infantilisé », c'est-à-dire décrit comme un enfant d'une dizaine d'années. Or rien n'indique qu'il soit aussi jeune. Mais il est dit qu'il embarque à bord de l'*Hispaniola* en tant que « mousse », terme qui désigne littéralement un marin de moins de 17 ans. À la lecture du roman, par ses actions et son vocabulaire, on devine que Jim est en fait un adolescent et que son voyage s'inscrit aussi dans la tradition des grands romans d'apprentissage. Cette réduction du

Robert Newton, Bobby Driscoll





Bobby Driscoll, Robert Newton, Basil Sydney, John Laurie

personnage de Jim à l'état de garçonnet est typique du cinéma américain « classique », dans lequel la figure de l'adolescent n'existe tout simplement pas : on est soit enfant, soit adulte. On notera d'ailleurs que le film de Fritz Lang, *Moonfleet*, d'après le roman de Falkner, procède à la même infantilisation du personnage du jeune Mohune. En supprimant ainsi toute « l'ambiguïté » attachée au personnage de l'adolescent, le film devient d'autant plus consensuel et, dans son sens économique, parfaitement « familial », c'est-à-dire pouvant être vu aussi bien par les enfants que par les adultes qui les accompagnent.

Il faut en fait attendre les années 1990 pour voir se métamorphoser la représentation de Jim Hawkins, avec l'interprétation de Christian Bale dans l'excellent téléfilm réalisé par Fraser C. Heston. S'il n'est pas la plus spectaculaire des adaptations, ce film ambitieux est néanmoins le plus fidèle au texte, et bénéficie de plus d'une distribution extraordinaire. Jim y est enfin décrit comme un adolescent sur le point de passer dans le monde des adultes. Ce flou dans la représentation et la caractérisation de Jim est le sujet central de l'étrange film expérimental de Raoul Ruiz, célèbre pour ses conditions de production qui l'ont rendu pratiquement invisible.

Cependant, la version de Disney est encore aujourd'hui considérée comme la référence cinématographique, que même Orson Welles, dans le rôle de Long John Silver dans la médiocre version de 1971, n'a pu éclipser. Les studios Disney poursuivront d'ailleurs quelque temps dans cette politique d'adaptions en vues réelles de « classiques pour la jeunesse », avec notamment *20 000 lieues sous les mers*, réalisé en 1954 par Richard Fleischer, d'après Jules Verne. Byron Haskin livrera également une « suite » à cette adaptation, ou plutôt au personnage de Long John Silver, *Le Pirate des mers du Sud* (*Long John Silver*), en 1954.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le traitement des personnages dans les différentes versions de *L'Île au trésor*.
- ➔ Le récit d'aventures et le récit d'apprentissage.
- ➔ Le « film de pirates » en tant que genre spécifique.

Bibliographie

Maurice Bessy, « Walt Disney », *Cinéma d'aujourd'hui* n°64, 1970.

Pierre Gires, « R.L. Stevenson et le cinéma » (dossier), *L'Écran Fantastique* n°5, 1978.

L'Inconnu du Nord-Express

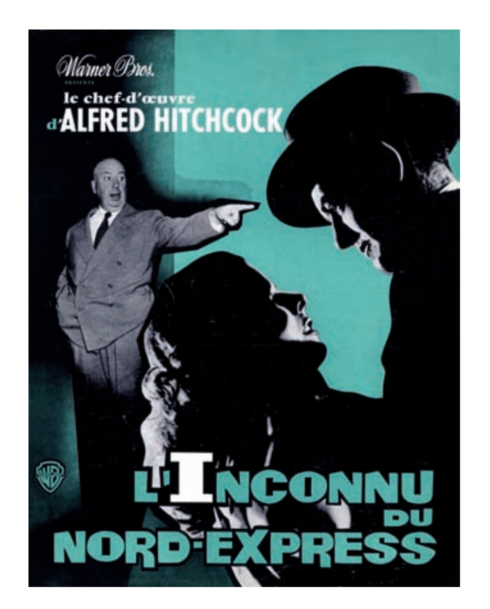
États-Unis, 1951 (*Strangers on a Train*)

Patricia Highsmith, *L'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a Train*), 1950, trad. 1951.

SYNOPSIS

Deux hommes, Guy et Bruno, se rencontrent par hasard dans un train. Au cours de leur discussion, ils découvrent que chacun a un problème personnel : Guy avec sa femme dont il souhaite divorcer, Bruno avec son père qu'il déteste. Bruno, déséquilibré mais intelligent, fait une proposition à Guy... Celle d'échanger leurs meurtres. Bruno tuera la femme de Guy, et celui-ci le père de Bruno. Ils bénéficieront ainsi chacun d'un alibi parfait, puisqu'ils ne se connaissaient pas auparavant et que personne ne pourra relier les deux crimes.

Lorsque Hitchcock décide d'adapter le roman de Patricia Highsmith, qui vient alors d'être publié, il sort de deux échecs commerciaux successifs (*Les Amants du Capricorne* et *Le Grand Alibi*), peu conformes à ce que le public attendait de la part du « maître du suspense ». C'est en grande partie pour renouer avec le genre et le style qui ont fait sa gloire que Hitchcock choisit ce roman. Plus que la notoriété de l'ouvrage ou de l'auteur (encore limitée, puisqu'il s'agit de son premier livre), c'est à l'évidence le concept de l'intrigue (ce que l'on appellerait le « gimmick »), à savoir l'échange de victimes, qui a attiré le cinéaste, en raison de son extraordinaire potentiel dramatique et de son exploration du thème du double. Le roman, écrit à la troisième personne et à l'imparfait, semblait assez difficile à tourner. De fait, il s'agit d'une très libre adaptation qui ne garde que peu d'éléments du livre en dehors de son génial postulat de départ.



Lors de la réédition en France du roman, dix ans après la sortie du film, Hitchcock accepta de rédiger une courte préface. Avec son style pédagogique, veillant toujours d'une manière presque obsessionnelle à bien se faire comprendre, le réalisateur explique en partie ces nombreuses modifications (« Il fallait que l'histoire fut accommodée à ma manière »). Ses scénaristes et lui se livrèrent à un double travail « d'épuration et d'enrichissement » en resserrant le récit sur les personnages principaux et en ajoutant celui de la sœur cadette d'Anne qui fait rapidement progresser l'ensemble. Il explique aussi pourquoi Guy, architecte dans le roman, devient champion de tennis dans le film, afin de donner un meilleur symbole visuel à son affrontement avec Bruno et d'accentuer des effets de suspense.

Toutefois, Hitchcock ne revient pas sur les plus évidentes transformations opérées sur le roman, et qui sont exemplaires à la fois de la thématique personnelle du cinéaste et de son style cinéma-

Pr. Warner Bros.
Réal. Alfred Hitchcock
Sc. Raymond Chandler, Czenzi Ormonde
Ph. Robert Burks
Int. Farley Granger (Guy Haines), Robert Walker (Bruno Anthony), Ruth Roman (Anne Morton), Leo G. Carroll (Sénateur Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliott (Miriam)…
Durée 101 min.

tographique. Si l'on excepte les modifications déjà signalées, le récit filmique est relativement fidèle au roman durant toute sa première moitié. Le meurtre de Miriam, dans le parc d'attraction, est même reproduit assez exactement (avec la phrase « Vous êtes bien Miriam ? », qui dans le film est accentuée par le jeu de lumière).
Mais c'est pour la seconde partie que Hitchcock s'en éloigne radicalement. Dans le livre, Guy tue le père de Bruno. Dans le film, il refuse, tente de l'avertir, et finalement manque de se faire piéger par Bruno lui-même qui, par dépit, essaye de le faire accuser du meurtre de sa femme en allant déposer une pièce à conviction (un briquet) sur la scène de crime. Ce changement brutal s'explique naturellement par le fait que l'écrivain et le cinéaste travaillent sur des thématiques et des problématiques très éloignées les unes des autres. Le roman de Patricia Highsmith est une sorte d'étude psychologique sur le fait que n'importe qui peut se révéler être un assassin, ainsi que sur le sentiment de culpabilité. Hitchcock, au contraire, travaille systématiquement sur le thème du « faux coupable » (le *Wrong Man*, titre d'un de ses films), sur l'homme ordinaire pris soudain, par hasard, dans un étau dont il ne peut se sortir. Les deux œuvres se rejoignent cependant sur un point : elles font toutes deux clairement ressortir le fait que, symboliquement, Bruno est le « double » négatif de Guy, son « Hyde » ou la projection de son inconscient, ce qui explique pourquoi Bruno n'a pas de véritable nom de famille (son « nom » complet, dans le livre, est : Charles Anthony Bruno).
L'autre raison de ce changement, purement cinématographique, tient au fait que Hitchcock devait, pour regagner les faveurs du public, réaliser un film à « sus-

Laura Elliott, Farley Granger





Robert Walker, Farley Granger

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La différence entre « surprise » et « suspense » dans l'intrigue policière et dans le cinéma de Hitchcock.
- ➔ Vrai coupable et faux coupable.
- ➔ Le « méchant » comme incarnation du « double » du héros.
- ➔ La psychologie de l'assassin dans la littérature.

pense », dont le roman d'Highsmith est totalement dépourvu. De ce fait, la longue étude psychologique qui forme la seconde partie du roman se transforme, dès le faux meurtre du père de Bruno, en une véritable course contre la montre : Guy doit empêcher Bruno de déposer une fausse preuve avant qu'il ne soit trop tard. Hitchcock se livre alors à un magnifique exercice de manipulation du temps, le dilatant ou le contractant à volonté. Bruno fait tomber le briquet dans une bouche d'égout et doit le récupérer. Guy livre une interminable partie de tennis, le tout se terminant par un « climax » sur un manège devenu incontrôlable et tournant de plus en plus vite. Tous ces éléments, entièrement inventés, sont avant tout des idées de metteur en scène, faisant magistralement monter la tension jusqu'au point de rupture. C'est ce même souci de trouver des contreparties visuelles au texte littéraire qui est à l'origine de la célèbre ouverture du film où l'on ne voit que les rails, et les pieds des protagonistes qui se rencontrent avant que l'on ne découvre leur visage.

Le film d'Alfred Hitchcock va connaître un très grand succès commercial et relancer, d'une certaine manière, sa carrière. S'il n'est pas aujourd'hui considéré comme un de ses chefs-d'œuvre, il est l'un des plus connus du public, grâce à de nombreuses ressorties et passages à la télévision. Avec *La Mort aux trousses*, il est en tout cas l'un des films dans lequel sa technique du suspense est la plus parfaite et la plus exemplaire.

LA

Bibliographie

François Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966 (nombreuses rééditions).

Raymond Borde, Étienne Chaumeton, *Panorama du film noir américain*, Minuit, 1955 (nombreuses rééditions).

Collectif, *L'Avant-Scène* n°297-298, décembre 1982.

Jane Eyre

États-Unis, 1944

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847
(première publication sous le nom de Currer Bell, trad. 1854).

SYNOPSIS

Jane Eyre, une orpheline, connaît une enfance malheureuse sous le toit de sa tante. Elle est ensuite envoyée dans une pension où elle est victime de mauvais traitements et d'humiliations. Devenue adulte, Jane trouve un emploi de gouvernante au manoir de Thornfield. Elle doit s'occuper d'une petite fille, Adèle. Le maître des lieux, Edward Rochester, est un être sombre et colérique. Jane s'éprend de lui, même si elle devine qu'un lourd secret pèse sur l'homme et sur les lieux. Également amoureux, Edward la demande en mariage, mais le secret qui le tourmente est alors révélé et provoque une succession de drames.

Ann Garner, Elizabeth Taylor

Pr. 20th Century Fox
Réal. Robert Stevenson
Sc. Aldous Huxley, Robert Stevenson, John Houseman
Ph. George Barnes
Int. Orson Welles (Edward Rochester), Joan Fontaine (Jane Eyre), Margaret O'Brien (Adèle Varens), John Sutton (Dr Rivers), Agnes Moorehead (Tante Reed), Henry Daniell (Brocklehurst), Ann Garner (Jane Eyre enfant), Elizabeth Taylor (Helen)…
Durée 105 min.

Autres versions (parmi plus d'une vingtaine d'adaptations) :
- *Jane Eyre* (Christy Cabanne, 1934), int. Virginia Bruce, Colin Clive
- *Jane Eyre* (Delbert Mann, 1970), int. Susannah York, George C. Scott
- *Jane Eyre* (Franco Zeffirelli, 1996), int. Charlotte Gainsbourg
- *Jane Eyre* (Cary Fukunaga, 2011), int. Mia Wasikowska, Michael Fassbender

Grand classique de la littérature anglo-saxonne, *Jane Eyre* a connu un grand nombre d'adaptations cinématographiques depuis 1910. La première version parlante, celle de 1934, est, curieusement, une sorte de série B qui condense drastiquement le roman. Dix ans plus tard, en 1944, celle dirigée par Robert Stevenson, qui fait encore référence aujourd'hui, prend le parti inverse et se présente comme une production de prestige, dans la grande tradition des adaptations de classiques du cinéma hollywoodien.

Cette version de *Jane Eyre* résume bien tous les aspects contradictoires du système hollywoodien, avec ses qualités et ses défauts parfois paradoxaux, car aboutissant souvent à une forme de réussite artistique. Le film est produit au sein de la 20th Century Fox. Parmi les majors (les grands studios américains), la Fox est à juste titre considérée comme la compagnie la plus raffinée et aux productions les plus élégantes (la MGM est plus clinquante, la Warner plus brutale et réaliste, etc.). Son producteur, William Goetz, est un des piliers du système, depuis deux ans à la tête de la compagnie. Il réunit pour l'occasion un nombre considérable de talents. Le romancier Aldous Huxley est ainsi engagé pour écrire l'adaptation. Le choix des comédiens est effectué avec un soin particulier. Orson Welles est encore au sommet de sa gloire, du moins en tant qu'acteur. Joan Fontaine, qui incarne Jane Eyre adulte, vient de remporter un grand succès dans *Rebecca* d'Alfred Hitchcock. On note même la présence d'une toute jeune actrice lumineuse nommée Elizabeth Taylor. Tout indique donc une production



Orson Welles, Joan Fontaine

de prestige et respectueuse du roman d'origine. Le générique, conformément à la tradition des « films littéraires » hollywoodiens, s'ouvre sur la figure habituelle du livre que l'on feuillette et sur lequel s'inscrit le générique, avant que l'on ne découvre les premières lignes du roman introduisant le film lui-même. Or, c'est là le paradoxe, le texte en question n'est absolument pas celui du roman. C'est ainsi que le film s'ouvre sur les lignes, lues en voix off : « Je m'appelle Jane Eyre », d'une totale et plate banalité, alors que le roman de Charlotte Brontë débute par la célèbre phrase programmatique : « Il ne fallait pas songer à sortir ce soir-là. »
L'adaptation ne se limite pas à cette réécriture, qui se confirmera d'ailleurs tout au long du film à chaque fois que l'on reviendra au texte écrit comme autant d'intertitres de liaison entre les séquences, et qui seront tous créés pour la circonstance, bien que supposés être issus du livre. Rapidement, le style même du film se révèle être bien particulier : un noir et blanc violemment contrasté, des brumes, des ombres immenses, des décors massifs et inquiétants. Ce sont tous les éléments du roman gothique qui sont convoqués ici, et qui ont déjà inspiré le cinéma fantastique des années 1930. Le jeu expressionniste des comédiens et une mise en scène renforçant l'aspect terrifiant des situations (comme, entre autres, la jeune Jane Eyre punie, seule dans une salle immense, comme un donjon de film d'horreur, ou encore la foudre qui s'abat sur une souche) ne font que renforcer cette impression. Certes le roman de Charlotte Brontë est également basé sur une forme de romantisme violent et ténébreux, mais le film semble, par moments, adapté d'un roman d'Ann Radcliffe. Or, malgré cela, l'intrigue et le schéma narratif, même



Joan Fontaine, Orson Welles

condensés pour tenir en un film de durée standard, sont parfaitement respectés, en dépit d'une construction un peu insolite qui développe la partie de « l'enfance », fondamentale chez Charlotte Brontë, en s'écartant des standards dramatiques de l'époque sur la structure du scénario. Il s'agit donc bien ici d'une « vision » et d'une interprétation du roman, autant que d'une adaptation au sens strict.

C'est sans doute cette interprétation puissante et cohérente qui donne toute sa force au film, et qui en fait la version la plus impressionnante, et finalement la plus convaincante. Il suffit de la comparer avec l'une des versions les plus récentes, celle de Zeffirelli, avec Charlotte Gainsbourg. Ce film est sans doute plus sobre, plus classique et selon la formule, plus « littéraire », mais sans grande qualité proprement cinématographique, si ce n'est une forme d'académisme qui contredit la puissance des sentiments exprimés dans le roman.

Un doute subsiste toujours concernant le *Jane Eyre* de 1944, quant à son auteur véritable. Une rumeur tenace et persistante affirme en effet qu'Orson Welles ne se serait pas contenté d'être simplement un acteur, mais qu'il aurait amplement contribué à la réalisation. L'argument de poids en faveur de cette thèse est que l'atmosphère gothique du film et l'intensité de certaines séquences portent la marque wellesienne, bien davantage que celle de Robert Stevenson, le réalisateur crédité. Ce dernier, technicien au demeurant très compétent, ne s'est jamais signalé par une quelconque audace de réalisation (pour mémoire, il fera la seconde partie de sa carrière chez Disney, où il réalisera, entre autres, *Mary Poppins* !). Sans pouvoir trancher la question, on relèvera cependant qu'une grande partie de l'équipe de *Jane Eyre* semble être proche d'Orson Welles, et en particulier, de l'équipe de *Citizen Kane* : Agnes Moorehead, par exemple, y jouait la mère de Kane. John Houseman, le coscénariste, est également un collaborateur de Welles sur *Kane*. Le grand directeur de la photographie, George Barnes, responsable de l'ambiance gothique du film, était le « maître » de Gregg Toland (qui était son assistant), directeur de la photo sur *Citizen Kane*, dont la musique était composée par Bernard Herrmann. Ces éléments convergents rappellent surtout à quel point il est impossible de désigner sous le même vocable l'auteur d'un roman et celui d'un film, dans lequel l'énonciation est toujours impersonnelle, pour reprendre l'expression de Christian Metz. À ce titre, *Jane Eyre*, dans sa version de 1944, résulte avant tout du syncrétisme des talents créatifs réunis sous l'égide d'un des plus grands studios hollywoodiens de l'époque.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Les différentes visions d'un même roman, à partir de Jane Eyre.
- Le cinéma « gothique », ses origines et ses influences.
- Le secret au cinéma.
- La notion d'auteur au cinéma.



Bibliographie

Christian-Marc Bosséno (dir.), numéro spécial « Lector in cinéma », *Vertigo* n°17, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 1998.

Jean-Pierre Coursodon, Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991.

Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, 1991.

Danièle Parra, Jacques Zimmer, *Orson Welles*, Edilig, « Filmo n°13 », 1985 (dans une abondante bibliographie, cet ouvrage accorde une place importante à Orson Welles acteur).

Jean de Florette

France, 1986

Marcel Pagnol, « L'Eau des collines »
(tome 1 : *Jean de Florette*, tome 2 : *Manon des sources*), 1963.

SYNOPSIS

Ugolin et son oncle César Soubeyran, dit le Papet, derniers survivants d'une riche famille paysanne, décident de se lancer dans la culture des œillets. Ils rendent visite à leur voisin pour négocier la vente du terrain des Romarins, sur lequel se trouve une source à moitié tarie. Les deux vieillards se battent, le propriétaire fait une chute mortelle. Ugolin bouche la source afin de dévaloriser le terrain.
Mais Jean Cadoret, fils de Florette et jeune bossu idéaliste, hérite de la ferme de son oncle et vient s'y installer avec sa femme et sa fille Manon. Exalté par la lecture d'ouvrages scientifiques, il a de grands projets : culture de courges asiatiques, élevage de lapins australiens… Le Papet pousse Ugolin à sympathiser avec lui pour mieux le surveiller et attise la méfiance des villageois contre l'« étranger », si bien que personne ne lui révèle l'existence de la source…
Après une première année passable, la sécheresse s'installe. Les Soubeyran refusant de les aider, les Cadoret s'épuisent à transporter de l'eau depuis une source éloignée. Le Papet rachète les Romarins à la veuve. L'oncle et le neveu débouchent la source sans attendre son départ. Mais Manon les a vus.

Pr. DD Productions/Films A2/Radiotelevisione Italiana(RAI)/Renn Productions/Télévision Suisse-Romande(TSR)
Réal. Claude Berri
Sc. Claude Berri, Gérard Brach
Ph. Bruno Nuytten (Dir.)
Int. Daniel Auteuil (Ugolin), Gérard Depardieu (Jean Cadoret), Yves Montand (le Papet), Élisabeth Depardieu (Aimée Cadoret), Ernestine Mazurowna (Manon)…
Durée 120 min.

Claude Berri a réalisé ou produit quelques-uns des plus grands succès populaires du cinéma français, du *Vieil Homme et l'enfant* en 1966 à *Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* en 2002 et *Bienvenue chez les Ch'tis* en 2008. Les adaptations des romans de Pagnol et Zola y figurent en bonne place.
Jean de Florette est à la fois une adaptation du roman éponyme de Marcel Pagnol, publié en 1963, et la préquelle de son film sorti en 1952, dont *Manon des sources* serait le remake. En effet, Pagnol a réalisé le diptyque *Manon des sources* et *Ugolin*, dix ans avant d'écrire le roman adapté par Claude Berri. L'action est centrée sur la vengeance de Manon, sauvageonne mystérieuse dont le spectateur ignore d'abord les motivations. L'histoire de Jean de Florette n'est évoquée que de façon allusive dans les dialogues. Le passé est dévoilé par bribes, tout au long du film. Le roman rétablit une chronologie linéaire. La première partie, *Jean de Florette* est en quelque sorte l'explication du drame de *Manon des sources.*

Adapter un roman de cinéaste pose des problèmes spécifiques du fait que l'auteur a lui-même utilisé les deux langages. Sa conception de l'histoire est doublement explicitée par les mots et les images. Pour Claude Berri, il ne suffisait pas de transposer un livre à l'écran. Il ne pouvait pas ignorer le film de Pagnol. S'il avait toute latitude pour créer le personnage de Jean, les autres protagonistes, Manon, Ugolin, César, avaient déjà une apparence physique, une voix (et un accent !), un comportement déterminés par l'auteur, fixés sur la pellicule avant d'être écrits sur le papier. Très fidèle au contenu narratif et aux dialogues, Berri se démarque du film originel par la technique de la couleur et le registre dramatique.

Dans ce film, *Manon des sources*, Marcel Pagnol mêle comédie réaliste et tragédie à l'antique. Les dialogues au café ou sur la place du village évoquent la bonhomie méridionale et les antagonismes secrets, la solidarité paysanne et l'enfermement communautaire. Les personnages dignes de *Marius*, pittoresques parfois jusqu'à la caricature, comme Monsieur Belloiseau, avec son encombrant appareil acoustique, ramènent toujours le ton au comique après un moment d'émotion. Ugolin, lui, est tragique. Il aime passionnément la fille de sa victime. Lui-même est sacrifié au destin familial afin de perpétuer le nom et la fortune des Soubeyran. Mais par une ironie fatale, après avoir tué son cousin sans le savoir, il ajoute son suicide à ceux de ses ascendants. Le paysage provençal, magistralement filmé, la lumière et les contrastes violents ont partie liée avec la ruine et la mort. « L'Eau des collines » accorde plus de place au tragique, qui s'amplifie, du calvaire de Jean de Florette jusqu'à la révélation de Delphine et la mort du Papet. Même si les élucubrations statistiques du bossu restent ridicules, son optimisme fou, la démesure de son entreprise, font de lui un héros prométhéen. Il sera vaincu autant par l'hostilité de la nature que par la méchanceté des hommes. Pagnol ne renonce pas aux « scènes villageoises savoureuses, où il donne libre cours à sa faconde » d'après Claude Berri, mais elles passent au second plan.

La part du comique s'amenuise encore dans l'adaptation de 1986. Les villageois caricaturaux ont disparu. Ceux qui restent sont réduits au silence par un César (Yves Montand) inflexible. Gérard Depardieu campe un géant sympathique, sorte de Titan obligé de courber l'échine mais toujours prêt à se relever, héros avorté qui se révolte contre le destin. Daniel Auteuil n'est pas en reste, son Ugolin est pathétique : aveuglé par son projet, comme le rappellent les inserts d'œillets rouges qui ponctuent ses vilenies, il se précipite dans le crime sans réfléchir. Mais il éprouve très vite une fascination teintée de remords pour Jean, et exécute avec de plus en plus de réticences les plans cruels de son oncle. Indépendamment des moyens qu'ils utilisent pour parvenir à leurs fins, Jean et Ugolin partagent le même rêve : arracher la terre natale à sa torpeur, la faire entrer dans le monde moderne, à travers cette âpre lutte pour la survie.

La séquence de l'orage est révélatrice du changement de registre. Berri la tourne en nuit américaine, avec force roulements de tonnerre. Lorsque Jean crie son désespoir dans les mêmes termes que chez Pagnol, la caméra s'élève pour une plongée dramatique au-dessus de Depardieu, les bras écartés, surplombant les deux actrices. L'écho renvoie deux fois son accusation : « Il n'y a personne là-haut », dans un plan général de la colline. Après cette scène grandiloquente qui évoque la crucifixion, Pagnol faisait dire à son héros : « Je viens d'être un peu ridicule, mais je ne suis pas découragé ». Comme Stendhal, il se moque volontiers de ses personnages. Chez Berri, rien de tel : un raccord « cut » amène une plongée au ras des herbes sèches sur la famille chargée de bidons. Comme le roman, le film est rythmé par ces allers-retours de plus en plus fréquents à la source du Plantier. La promenade se transforme en corvée puis en chemin de croix, dans une lumière chaude, de plus en plus ocre jusqu'à l'épisode du sirocco. Là, ils courent sous un ciel jaune citron à la manière de Van Gogh. Au fil des adaptations, on passe ainsi de la comédie au drame, voire au mélodrame.

La première partie se termine sur le triomphe des criminels. Il n'est que provisoire, mais il sanctionne l'échec de la science quand elle croit dominer la nature, du savoir livresque quand il ignore l'expérience humaine. Les morts d'Ugolin et du Papet condamneront à son tour la société traditionnelle refermée sur ses peurs et ses haines ancestrales. L'instituteur sera la figure aboutie du monde nouveau où triomphent l'instruction et le progrès dont le bossu n'était qu'un précurseur imparfait.

Même si la critique l'a longtemps boudé au nom de la fidélité à Pagnol ou lui reprochant son académisme, *Jean de Florette* a connu un véritable succès auprès du public français et étranger, aux yeux duquel il restitue l'atmosphère de la Provence et raconte un mythe moderne avec des acteurs de renom.

MV

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ L'inspiration régionale, lecture d'un roman de Marcel Pagnol, Jean Giono, Alphonse Daudet.
- ➔ Pagnol adaptateur de Giono. Comparer le film et le roman : *Regain*, *La Femme du boulanger*.



Bibliographie

Jean-Michel Frodon et Jean-Claude Loiseau, *Jean de Florette : la folle aventure du film*, Paris, Herscher/Renn Productions, 1987.

Marcel Pagnol. Carnets de cinéma, Éditions de la Treille, 2008.

Le Journal d’Anne Frank

États-Unis, 1959 (*The Diary of Anne Frank*)

Anne Frank, *Journal* (*Het Achterhuis. Dagboekbrieven 12 Juni 1942-1 Augustus 1944*), 1947.

SYNOPSIS

En 1942, à Amsterdam. Une adolescente juive, Anne Frank, est contrainte de se cacher dans un grenier avec ses parents et une autre famille, les Van Daan. Pendant deux ans, elle reste ainsi enfermée tout en tenant son journal intime, dans lequel elle raconte et décrit son univers quotidien, ses peurs et ses espoirs, ainsi que son amour naissant pour Peter, le fils des Van Daan.

Millie Perkins, Richard Beymer



Pr. 20th Century Fox/George Stevens Productions
Réal. George Stevens
Sc. Frances Goodrich, Albert Hackett (d'après leur pièce)
Ph. William C. Mellor
Int. Millie Perkins (Anne Frank), Josef Schildkraut (Otto Frank), Shelley Winters (Petronella Van Daan), Richard Beymer (Peter Van Daan), Lou Jacobi (Hans Van Daan), Diane Baker (Margot Frank)
Durée 175 min.

Autres versions :
- *The Diary of Anne Frank* (Boris Sagal, 1980, téléfilm), int. Melissa Gilbert, Maximilian Schell
- *Anne Frank, the Whole Story* (Robert Dornhelm, 2001, minisérie télé), int. Hannah Taylor-Gordon
- *The Diary of Anne Frank* (Jon Jones, 2009, minisérie télé), int. Ellie Kendrick



Josef Schildkraut, Millie Perkins, Shelley Winters, Richard Beymer, Gusti Huber

La production du film tiré du *Journal* d'Anne Frank est intimement liée aux conditions particulières de diffusion et de réception du livre aux États-Unis. Si la première édition du livre date de 1947, c'est en 1952 qu'il y est traduit et publié. La publication du journal est un événement d'importance, mais il n'est pas alors question d'adaptation cinématographique, d'autant que la forme même de l'ouvrage ne s'y prête guère. En 1955, Frances Goodrich et Albert Hackett montent une adaptation théâtrale du journal. La pièce connaît un grand succès et remporte le prix Pulitzer. C'est en fait cette pièce qui va être transposée à l'écran, et non le livre original. Les auteurs de la pièce, qui seront d'ailleurs les scénaristes du film, sont en effet parvenus à « dramatiser », au sens propre du terme, le journal d'origine qui est avant tout une œuvre introspective et dans lequel les événements relatés ne sont pas mis au premier plan. La forme théâtrale est de plus *a priori* idéale pour un drame en huis clos. Il s'agit donc ici d'une adaptation littéraire en deux étapes : d'un journal intime à une pièce, puis de la pièce au film. Le cas est loin d'être unique (*Dracula*, par exemple, a suivi le même chemin en 1930).

En raison de la force du sujet, du retentissement de l'œuvre et de la notoriété de la pièce, le film ne peut être que de prestige dans la tradition hollywoodienne du genre. C'est d'ailleurs l'un des plus puissants studios, parmi les « majors », qui produit le film, en l'occurrence la 20th Century Fox. George Stevens est l'un des réalisateurs les plus cotés de l'époque, qui a précédemment signé deux œuvres déjà devenues des classiques (*L'Homme des vallées perdues* et *Géant*). Le studio se heurte alors à une contradiction interne. Un grand film, selon les canons de l'époque, se doit d'être ample et spectaculaire, à l'opposé du récit qui doit se limiter à l'enfermement des personnages dans un grenier. Les solutions trouvées pour y remédier sont exemplaires de ce que le cinéma hollywoodien, à la fin de son âge classique (la Fox sera bientôt mise au bord de la faillite par le tournage de *Cléopâtre*), peut avoir de meilleur et de pire. Comme une superproduction, le film est d'une longueur exceptionnelle, presque trois heures. Mais on choisit de le tourner en noir et blanc, sans doute pour lui donner plus d'austérité et d'authenticité (la couleur n'est pas encore généralisée pour tous les films, mais

elle est systématiquement utilisée pour les productions de prestige), eu égard au sujet (Steven Spielberg fera le même choix pour *La Liste de Schindler*). Pour compenser le noir et blanc, le film est filmé en CinemaScope, ce qui semble aberrant compte tenu que presque tout le film se déroule en intérieur. Paradoxalement, le choix se révèle en fait particulièrement pertinent, le « grand écran » renforçant l'impression d'exiguïté du cadre de vie. Les rares extérieurs sont quant à eux tournés sur les lieux mêmes, en Hollande.

Une fois posés ces choix esthétiques, la construction du film reprend le schéma de la pièce : depuis l'arrivée de la famille Frank jusqu'à son arrestation, en passant par les moments de joie, de tension, de suspense (comme lors de la visite des voleurs, qui laisse penser que c'est à cette occasion que les Frank sont repérés), sans oublier l'histoire d'amour naissante entre Anne et Peter. Le film utilise aussi le procédé classique de la voix off d'Anne récitant les pages du journal qu'elle est en train d'écrire. Tout à fait classiquement aussi, le film est construit sous la forme d'un long flash-back, introduit par le retour du père d'Anne, Otto Frank, après sa libération, et qui découvre le journal de sa fille.

La principale priorité restait cependant le choix de l'actrice qui allait incarner Anne Frank, problème à l'origine d'un des plus célèbres *miscasts* (ou « erreurs de casting ») de l'histoire du cinéma. La Fox porte son choix sur une actrice alors débutante et inconnue, dont le studio ambitionnait de faire une nouvelle star : Millie Perkins, née en 1938. Prendre une comédienne âgée de 20 ans pour incarner une adolescente de 13-15 ans est une illustration exemplaire du problème que le cinéma américain entretenait alors avec la représentation de cet âge. Si l'idée était de rendre l'image d'une jeune adolescente à la maturité précoce, le résultat obtenu est bien souvent inverse, soit l'image d'une jeune adulte « minaudant » et jouant à la petite fille.

Cette faiblesse sera régulièrement soulignée lors de la sortie du film, mais elle ne nuira pas à sa carrière critique et commerciale : *Le Journal d'Anne Frank* sera au contraire un grand succès et contribuera encore à la célébrité de l'œuvre littéraire d'origine. Mais lors de la cérémonie des Oscars, ne seront justement récompensés que les points forts du film : la photographie et les décors, ainsi que la grande comédienne Shelley Winters qui obtiendra le prix du meilleur second rôle féminin. Le film de George Stevens se situe aussi dans un bref courant du cinéma américain au cours duquel celui-ci abordera frontalement l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et de l'Holocauste (on ne dit pas encore « Shoah »), avec par exemple en 1961 le film de Stanley Kramer, *Jugement à Nuremberg*.

Le *Journal* d'Anne Frank ne connaîtra pas d'autres adaptations cinématographiques, mais tandis que la pièce est régulièrement jouée aux États-Unis, plusieurs téléfilms ou miniséries lui seront consacrés. La version de 2001, qui bénéficie de la présence (et de la caution) de Ben Kingsley dans le rôle d'Otto Frank, ne se limite pas au simple *Journal* mais suit le destin d'Anne Frank jusqu'à Auschwitz et sa mort à Bergen-Belsen.

LA



PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La Shoah à l'écran : que filmer et comment filmer ?
- ➔ La Shoah vue par Hollywood.
- ➔ Journal intime et roman épistolaire au cinéma.

Bibliographie

Jean-Michel Frodon (dir.), *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XXe siècle*, Cahiers du cinéma, 2007.

Paul Cronin, *George Stevens, interviews*, University Press of Mississippi, 2004.

Le Journal d'une femme de chambre

France – Italie, 1964

Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, 1900.

SYNOPSIS

Dans les dernières années du XIXe siècle, Célestine entre chez les Lanlaire, en Normandie, comme femme de chambre. En écrivant son journal, elle se remémore sa vie chez d'anciens maîtres sans omettre de révéler au lecteur le quotidien de sa nouvelle existence. Madame est une femme autoritaire et tatillonne. Monsieur « n'est rien dans la maison ». Rapidement, elle est mise dans la confidence des potins de la ville. Apprenant la nouvelle du décès de sa mère, Célestine se rappelle son enfance (père alcoolique et violent, mort noyé, mère prostituée) et sa première expérience sexuelle à 12 ans. La jeune femme soupçonne Joseph, jardinier et cocher des Lanlaire, d'avoir commis un viol et un meurtre sur une petite fille et, paradoxalement, elle éprouve de l'attirance pour lui.
Elle accepte de partir à Cherbourg avec Joseph qui souhaite ouvrir un café… Leur débit de boissons sera un repaire d'antisémites et de patriotes dans lequel Célestine se comportera en patronne, reniant ainsi les valeurs auxquelles elle s'était accrochée toute sa vie.

Pr. Ciné-Alliance/Filmsonor/Spéva Films/ Dear Film Produzione
Réal. Luis Buñuel
Sc. Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière
Ph. Roger Fellous
Int. Jeanne Moreau (Célestine), Georges Géret (Joseph), Michel Piccoli (Monteil), Jean Ozenne (M. Rabour), Daniel Ivernel (capitaine Mauger)…
Durée 98 min.

Autres versions :
• *Le Journal d'une femme de chambre* (Jean Renoir, 1946), int. Paulette Goddard, Francis Lederer, Burgess Meredith…


Jeanne Moreau, Michel Piccoli

Énorme succès de librairie, vendu à 146 000 exemplaires du vivant de son auteur, ce titre n'est principalement connu aujourd'hui que par le film de Luis Buñuel, sorti en salles en mars 1964 et régulièrement rediffusé.
Le Journal d'une femme de chambre a été porté plusieurs fois à l'écran. La première fois en Russie, en 1916, dans un film muet intitulé *Dnevnik gornitchnoi*, signé M. Martov. L'adaptation suivante nous est plus familière. Elle est tournée par Jean Renoir en langue anglaise à Hollywood. Le cinéaste n'a pu livrer le film que beaucoup espéraient. Mal accueilli à sa sortie, il bénéficie aujourd'hui d'un regain d'intérêt, mais cette très libre adaptation du roman est trop infidèle pour espérer réunir un jour les défenseurs du romancier et les amateurs du cinéaste.
En 1963, le producteur français Serge Silberman rend visite à Luis Buñuel dans son exil américain. Celui-ci a triomphé au Festival de Cannes deux ans plus tôt avec *Viridiana* qui a reçu la Palme d'or malgré les pressions du gouvernement espagnol. Les deux hommes conviennent très vite de travailler ensemble. Le projet retenu est la transposition sur écran du plus célèbre roman

d'Octave Mirbeau dont Luis Buñuel écrira plus tard qu'il le connaissait depuis toujours.

L'adaptation du texte est une gageure car *Le Journal d'une femme de chambre* mêle une intrigue linéaire qui relate les pérégrinations de Célestine chez les Lanlaire et le journal intime de la camériste qui expose ce que furent ses places, ses amours, sa vision du monde, son dégoût. Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière, son scénariste, choisiront de s'en tenir à l'intrigue centrale mais en lui imposant des transpositions conséquentes. L'action du film, presque entièrement tourné à Paris et à Milly-la-Forêt, ne se déroule plus vers la fin des années 1890 mais en 1928. Dans *Mon dernier soupir*, son autobiographie parue en 1982, le cinéaste confiera avoir déplacé l'action afin de régler un vieux compte avec le préfet Chiappe qui avait fait interdire la projection de *L'Âge d'or* en 1930. En effet, à la fin du film, Buñuel fait défiler des militants d'extrême droite qui scandent le nom du préfet.

Si la noirceur et l'humour grinçant d'Octave Mirbeau convenaient à Jean Renoir, la dénonciation de l'hypocrisie de la bourgeoisie et de la chape de plomb religieuse sur les consciences ne pouvait que séduire Luis Buñuel. La thématique centrale du roman et celle du film concordent : le réalisateur, tout comme Mirbeau, dénonce la condition anachronique, en 1928, comme trente ans auparavant, du domestique ainsi que la vengeance refoulée qu'elle risque de susciter, soulignant la justesse des revendications sociales de certaines causes libertaires.



Pivot de l'intrigue, Célestine (Jeanne Moreau), femme de chambre et narratrice, intègre la famille Monteil, grands bourgeois normands. Le beau-père est un maniaque des bottines. Dans le roman, qui est un pamphlet sous forme de journal intime, le vieux fétichiste est un ancien patron de Célestine dont la mort est bien moins poétique que celle du film, puisque le personnage termine avec une chaussure si durement serrée entre ses dents, que la jeune femme est obligée d'en couper le cuir pour la lui arracher... Madame Monteil, quant à elle, s'interdit, pour une mystérieuse raison, tout rapport avec son mari. En cela, Octave Mirbeau n'a d'autre but que de prendre pour cible le mythe de la respectabilité bourgeoise (« si infâmes que soient les racailles, elles ne le sont jamais autant que les honnêtes gens ») et de brocarder les bureaux de placement qui transforment une jeune fille en un être asservi. Plus extrémiste encore, le roman est aussi un catalogue des perversions sexuelles de son époque qui vont de l'onanisme aux amours ancillaires, du viol à la prostitution en passant par divers fétichismes. Il est évident que le film à gros budget, destiné à un public aussi large que possible, et commandité par Serge Silberman, se devait d'élaguer l'ensemble. Le fétichisme des bottines sera donc un résumé brillant du catalogue des déviances citées.

Ce personnage de bourgeois, engoncé dans ses vêtements, ankylosé dans une vulgarité crasse, la moustache triviale, le geste timide et envahi de maladresse dès qu'il parle à une femme, ce mâle donc, Michel Piccoli l'incarne merveilleusement, « détaillant toutes les tristes nuances du mâle défait, du raté de la bagatelle, du faible baissant pavillon devant toute autorité », comme nous le décrit si bien Jacques Zimmer.

Rendons grâce au duo d'acteurs Piccoli/Moreau (Monsieur Monteil et Célestine), dans cette scène, véritable « match au sommet de deux virtuoses et condensé de modulations qui le voit passer [Piccoli], en quelques minutes et en cinq mouvements, du ridicule au pathétique ».

Irene Ryan, Paulette Goddard, Le Journal d'une femme de chambre *(Jean Renoir, 1946)*

Si, dans le roman, le meurtre a des correspondances secrètes avec l'amour (« un beau crime m'empoigne comme un beau mâle »), Célestine chez Buñuel ne peut espérer épouser l'auteur présumé des violences, ni s'enrichir grâce au fruit du vol commis par celui avec qui elle fera sa vie. Un mariage avec le voisin, le débonnaire capitaine Mauger, se fera donc dans les convenances.

La révolte sociale est plus allusive, plus fine chez Buñuel que chez Mirbeau pour qui le désespoir des victimes est insondable : « Faut-il que nous ayons la servitude dans le sang ». La complicité de la religion avec les bourreaux des domestiques victimes d'amours ancillaires, forcées, est aveuglante dans le roman : « Il vaut mieux pécher avec ses maîtres que seule… c'est moins grave, cela irrite moins le Bon Dieu. » La justice n'existe plus pour les démunis : « Que deviendrait la société si un domestique pouvait avoir raison contre la société ? »

Le film de Buñuel est une œuvre entière, riche et complexe qui reprend l'essentiel des thèmes et de la narration du roman tout en composant avec la censure de son époque et en respectant les dominantes thématiques du créateur. La critique est divisée entre les inconditionnels, nostalgiques du Buñuel d'antan, et ceux qui se trouvent politiquement dérangés. Il serait en tout cas incongru de reprocher au cinéaste de ne pas s'être placé en servitude face à l'œuvre de Mirbeau alors que les deux œuvres dénoncent la domesticité.

J-P C

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Adapter un pamphlet pour le grand public.
- ➔ L'impact de l'autocensure sur le scénario.
- ➔ Le regard d'un exilé sur un monde quitté trente ans auparavant.
- ➔ Le pessimisme des films français d'après-guerre.



Bibliographie

Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1982.

Jacques Zimmer, *Piccoli, grandeur nature*, Nouveau Monde éditions, 2008.

Cahiers Octave Mirbeau n°8, Société Octave Mirbeau, 2001.

Critique de film par Claude Gauteur dans le numéro de décembre 1964 de la revue *Image et Son*.

Jules et Jim

France, 1962

Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, 1953.

SYNOPSIS

Paris, 1907. Jules, étudiant allemand, et Jim, étudiant français, se lient d'une profonde amitié. Complices inséparables, ils traversent la Belle Époque en partageant leurs goûts esthétiques, littéraires et amoureux. Un jour, ils font la rencontre de Catherine dont le sourire leur rappelle celui d'une statue qu'ils ont découverte dans un champ de fouilles. Celle-ci devient la compagne de jeu des deux hommes qu'elle aime autant l'un que l'autre. Mais épouse Jules sans se détacher de Jim. La guerre éclate et les sépare. Au retour de la paix, Jim retrouve Jules et Catherine, partis vivre en Allemagne. L'amour est-il toujours intact pour les deux hommes ?

Pr. Les Films du Carrosse/S.E.D.I.F
Réal. François Truffaut
Sc. François Truffaut, Jean Gruault
Ph. Raoul Coutard
Int. Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Marie Dubois (Thérèse), Cyrus Bassiak *alias* Serge Rezvani (Albert), Sabine Haudepin (Sabine), Michel Subor (voix du narrateur)
Durée 102 min.

C'est par hasard, en fouillant dans les livres d'occasion d'une librairie, que François Truffaut découvre le roman méconnu d'Henri-Pierre Roché, deux ans après sa parution. Il est attiré par le titre très musical, *Jules et Jim*, mais aussi par le fait que ce récit autobiographique (excepté la fin tragique) soit le premier de son auteur, alors âgé de 74 ans. Sa lecture ne le déçoit pas, et il se dit « frappé à la fois par le caractère scabreux des situations et la pureté de l'ensemble ». La poésie de cette histoire d'amour « en style télégraphique » (comparable pour lui à celui de Cocteau) le bouleverse au point de relire le roman deux fois par an. « J'y pensais avec tristesse, parce que j'avais l'impression qu'il représentait ce que le cinéma ne peut pas faire », c'est-à-dire montrer un trio amoureux sans jugement moral et sans possibilité pour le spectateur de choisir entre les trois personnages également aimables. Au problème de la modernité de l'œuvre qui risque de choquer, s'ajoutent les craintes du jeune Truffaut de trahir le style du texte, lui qui fustigeait en 1954 dans son fameux article, « Une certaine tendance du cinéma français », les cinéastes qui dénaturent les œuvres des écrivains pour en faire des transpositions théâtrales.

En 1956, une critique dans *Arts*, où il loue les qualités d'un western de série B, *Le Bandit* d'Edgar G. Ulmer (montrant pendant un quart d'heure l'amour de deux hommes pour une femme) et la « morale esthétique et neuve sans cesse reconsidérée » de *Jules et Jim*, lui permet d'entrer en contact avec Roché. Une relation amicale s'installe entre le vieil écrivain et le jeune critique qui entament un début de collaboration. Mais le projet piétine, et il faudra attendre cinq ans et les deux premiers longs métrages de Truffaut pour que le film voie enfin le jour. Entre-temps, le romancier tardif, « ami des peintres et des sculpteurs » selon le portrait d'Albert, le troisième amant de Catherine dans le film, décède le 9 avril 1959 à l'âge de 80 ans, non sans avoir dit sa satisfaction du choix de Jeanne Moreau pour incarner l'héroïne.

La rencontre de Truffaut et de Moreau est décisive. L'auteur des *400 coups* se nourrit autant de la personnalité de l'actrice que des amantes de Jules et Jim du début du roman (éliminées du scénario) pour élaborer son personnage somme de femme émancipée. Kathe/Catherine



prend alors plus d'importance et le centre du récit se déplace de l'amitié entre Jules et Jim au trio qu'elle forme avec eux. Sa trajectoire et son image évoluent également. Femme solaire dans sa passion avec Jules, puis dans sa liaison avec Jim, Catherine n'est plus dans le film la femme dépressive qu'elle devient dans le roman lors du déchirement de son couple avec Jim. Truffaut fait en effet l'impasse sur la violence physique et psychologique de l'agonie du couple, préférant montrer une rupture moins mélodramatique entre Jim et Catherine et le suicide dans lequel cette dernière entraîne son ancien amant. La belle Kathe, inspirée d'une réalité vécue par Roché, devient alors, devant l'objectif d'un Truffaut charmé par son actrice comme Jules et Jim le sont par leurs statues, une femme flamboyante, sublime, entière. Le jeune cinéaste l'idéalise à coups d'arrêts sur image (superbe CinemaScope noir et blanc de Raoul Coutard) et la magnifie en femme libre et moderne, gourmande de la vie et de l'amour qu'elle réinvente, et que la chanson de Serge Rezvani résume en quelques couplets célèbres. Cette héroïne sensuelle et cultivée qui s'habille en homme, triche au jeu, tente de s'immoler, saute dans la Seine, change de partenaire et se suicide fera scandale, et le film, interdit aux moins de 18 ans, échappera de peu à l'interdiction totale à sa sortie.

Truffaut confie à un ami comédien, Jean Gruault, qui a participé au script de *Paris nous appartient* de Jacques Rivette (1961), le soin d'élaborer un premier scénario. Les deux hommes (qui écriront cinq films ensemble) travaillent ensuite « à la colle et aux ciseaux » pour mêler

des parties du livre à des textes et dialogues de leur cru. Néanmoins, le texte du commentaire *off*, lu par Michel Subor, et celui des dialogues que Truffaut interchange parfois entre les personnages, restent fidèles au roman. Le cinéaste n'hésite pas, en revanche, à convoquer *Les Deux Anglaises et le continent*, autre roman de Roché qu'il adaptera neuf ans plus tard, pour construire le personnage de Thérèse et l'échange de lettres malheureux entre Jim et Catherine. Durant le tournage, Truffaut continue de modifier le scénario avec une liberté de plus en plus grande, déplaçant ou ajoutant des scènes telles que l'absence de Catherine à la gare, à l'arrivée de Jim, la promenade à trois à vélo, le truc de la locomotive avec Marie Dubois ou la réplique de Catherine sur ses nombreuses conquêtes empruntée à Marilyn Monroe dans *Bus Stop*. Le réalisateur invente des gags et saynètes comiques (la « Chose », les chapeaux échangés, les pas de boxe et autres facéties) pour alléger l'atmosphère de l'intrigue, et supprime les passages osés du roman pour mieux montrer le « pur amour à trois ». Il ôte également la dernière partie du livre sur les ruptures/retrouvailles de Kathe et Jim, pour n'en garder que quelques idées de scènes et commentaires qu'il dissémine plus tôt dans le récit. Enfin, lectures, discussions et anecdotes viennent nourrir l'écriture collective de ce film-puzzle qui traduit bien la conception de l'adaptation et le rapport à l'écrit de ce cinéaste amoureux des livres.

S'il prend des libertés avec la trame (largement épurée), Truffaut n'en respecte pas moins l'esprit du texte. Il tient absolument à transcrire, par un jeu d'équivalences dramaturgiques et visuelles, « la rapidité des phrases [du roman], leur sécheresse apparente, la précision de ses images » et « l'émotion » qui « naît de l'ellipse même ». Le ton est brusque, grave et enivrant, dénué de psychologie et de pathos. Les images, qui « donne[nt] l'impression de voir et de revoir un temps en suspension, un éternel présent », selon le mot de Carole Le Berre, se regardent comme un album de souvenirs fait d'ellipses, d'où émanent une joyeuse mélancolie et le sentiment d'une vie vécue dans une urgence et une nécessité d'autant plus vitales que les jeunes et beaux protagonistes la savent fragile et éphémère. Comme dans le roman, leur frivolité n'est qu'apparence. Une conscience aiguë et angoissante de l'existence, du bonheur qu'il ne faut pas laisser échapper, de cette affaire si sérieuse qu'est la vie qu'elle ne peut être entravée par des tabous moraux, les habite. Et comme pour mieux signifier la gravité de cette légèreté du roman – la bataille des désirs que se livrent sourdement les personnages d'aspect si badins –, Truffaut adjoint quelques contrepoints à la dramaturgie comme le souvenir douloureux de la Grande Guerre (expédiée en quelques lignes dans le roman), la musique déchirante de Georges Delerue et le commentaire au passé (tantôt objectif, tantôt subjectif), forcément très écrit, du narrateur.

Truffaut a eu recours au commentaire (qui n'occupe d'ailleurs que quinze minutes) « à chaque fois que le texte [lui] paraissait impossible à transformer en dialogue ou trop beau pour se laisser amputer ». Sa présence renforce l'unité et la fluidité du récit qui oscille entre commentaire et confidence, « une forme intermédiaire qui fait alterner dialogue et lecture à haute voix, qui correspond en quelque sorte au roman filmé ». Cette alternance, qui évite au maximum la redondance avec les images, lui permet de maintenir une distance ironique entre lui et son sujet, comme une indication brechtienne à voir cette utopie amoureuse sans duperie. Monocorde et rapide, la voix off presque indifférente n'est pas seulement celle d'un narrateur omniscient et un peu trop malin, elle est le compagnon de route bienveillant des personnages, c'est elle qui assure le lien nécessaire entre eux et le public, une sorte de trait d'union moral entre ce que leur comportement peut avoir de dérangeant et le spectateur conservateur.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Les femmes émancipées et rebelles au cinéma (*Et Dieu créa la femme*, *La Maman et la putain*, *Camille Claudel*, *Louise Michel, la rebelle*…).
- ➔ Amour et image du couple revisités.
- ➔ Rôles et fonctions de la chanson (hymne) dans un film (*Casablanca*, *La Belle Équipe*, *Blue Velvet*…).
- ➔ La voix off comme principe de distanciation brechtienne.



Bibliographie

Carole Le Berre, *Jules et Jim*, Nathan, 1996.

Édouard Bessière, *Deux « Jules et Jim »*, CDDP de l'Eure, 1998.

Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *François Truffaut*, Gallimard, 2001.

Carole Le Berre, *Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, 2004.

http://www.cinematheque.fr/zooms/julesetjim/index_fr.htm

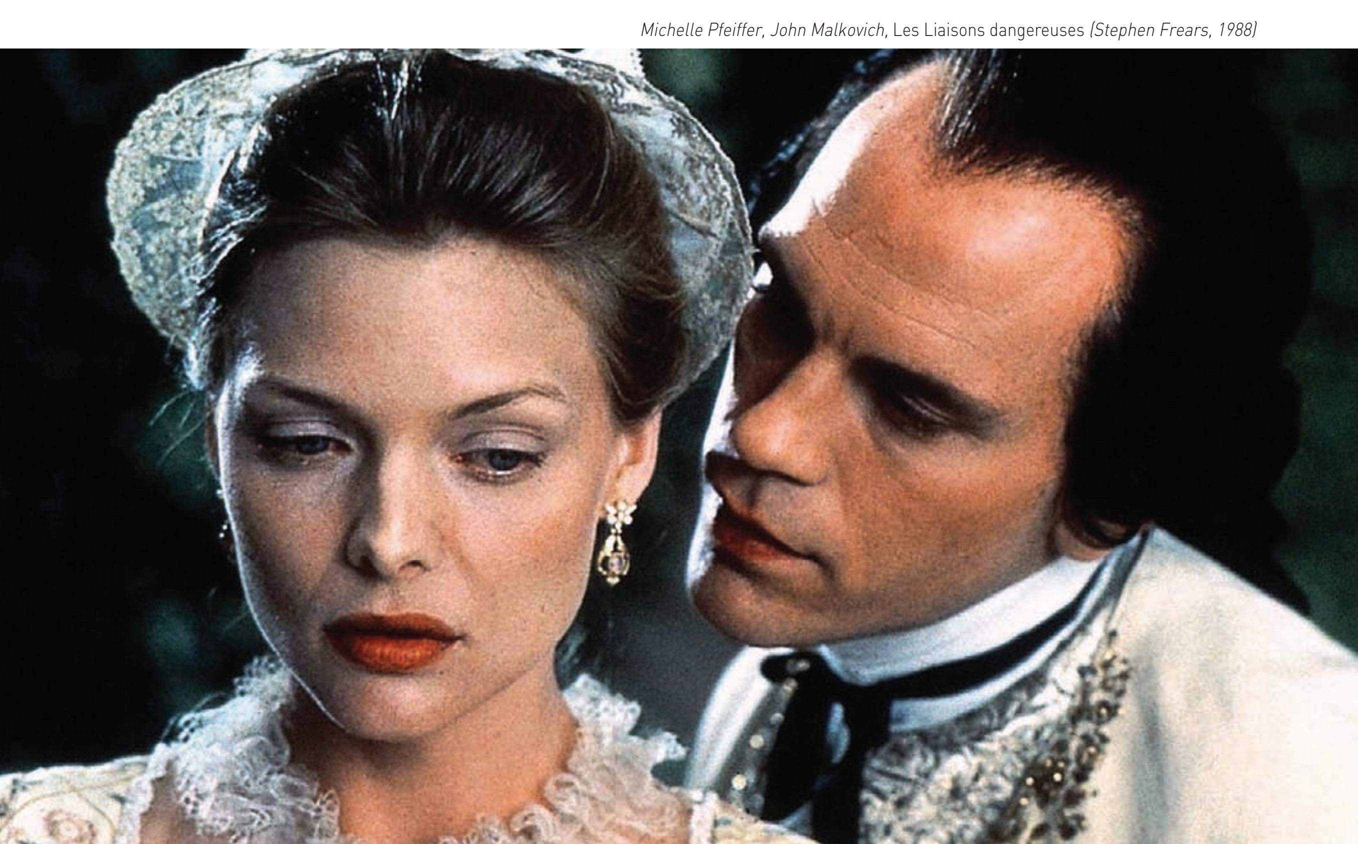
Les Liaisons dangereuses

Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, 1782.

SYNOPSIS

Désireuse de se venger d'un galant à qui est destinée la jeune Cécile de Volanges, la marquise de Merteuil demande à son complice et ancien amant, le vicomte de Valmont, de séduire la jouvencelle avant le mariage. Une nuit en sa compagnie lui est promise en cas de succès. Après divers atermoiements, Valmont accepte, non sans poursuivre de ses assiduités la prude Mme de Tourvel qu'il finit par conquérir. Après sa victoire sur Cécile, Valmont se présente pour « toucher » sa récompense, mais la marquise se refuse, soupçonnant l'amour du roué pour Mme de Tourvel. Aussi exige-t-elle qu'il rompe. Cette désunion consommée, Valmont exige son trophée. Un nouveau refus de la marquise, qui s'est entichée du chevalier Danceny, l'amant de Cécile de Volanges, déclenche la « guerre » entre les deux débauchés. Merteuil révèle alors à Danceny que Valmont a séduit Cécile. Un duel a lieu entre les deux hommes et Valmont est mortellement blessé. Avant de mourir, le libertin confie les lettres de la marquise à Danceny qui les publie, provoquant la disgrâce de Merteuil.

Michelle Pfeiffer, *John Malkovich*, Les Liaisons dangereuses *(Stephen Frears, 1988)*



Les Liaisons dangereuses
France, 1959
Pr. Les Films Marceau-Cocinor
Réal. Roger Vadim
Sc. Roger Vadim, Roger Vailland, Claude Brulé
Ph. Marcel Grignon
Int. Gérard Philipe (Valmont), Jeanne Moreau (Mme Valmont), Annette Vadim (Marianne Tourvel), Jeanne Valérie (Cécile Volanges), Jean-Louis Trintignant (Danceny), Simone Renant (Mme Volanges)...
Durée 105 min.

Les Liaisons dangereuses (*Dangerous Liaisons*)
États-Unis – Royaume-Uni, 1988
Pr. Warner Bros./Lorimar Film Entertainment/ NFH Productions
Réal. Stephen Frears
Sc. Christopher Hampton
Ph. Philippe Rousselot
Int. Glenn Close (la marquise de Merteuil), John Malkovich (le vicomte de Valmont), Michelle Pfeiffer (Mme de Tourvel), Swoosie Kurtz (Mme de Volanges), Keanu Reeves (le chevalier Danceny), Uma Thurman (Cécile de Volanges)...
Durée 119 min.

Valmont
France – États-Unis, 1989
Pr. Renn Productions/Timothy Burrill Productions
Réal. Milos Forman
Sc. Jean-Claude Carrière
Ph. Miroslav Ondricek
Int. Colin Firth (Valmont), Annette Bening (Mme de Merteuil), Meg Tilly (Mme de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile de Volanges), Siân Phillips (Mme de Volanges), Henry Thomas (Danceny)...
Durée 137 min.

Dire que le passage à l'écran d'une telle œuvre relève de la gageure n'est pas exagéré, tant ses spécificités paraissent insurmontables. Genre à la mode au XVIIIe siècle, le roman épistolaire représente en quelque sorte la nouvelle scène de l'époque, en raison de sa similitude avec le théâtre et son principe de double énonciation (ici double destinataire : celui à qui s'adresse la lettre et le lecteur-voyeur lui-même). C'est un texte polyphonique dont les principaux personnages, passés maîtres dans l'art de la dissimulation, sont les narrateurs d'une histoire fragmentée que le lecteur recompose en fonction de l'ordre et de l'agencement des lettres. Or, si l'on inclut le teen-movie *Sexe Intentions* de Roger Kumble (1999), qui place l'action dans un campus huppé des États-Unis d'aujourd'hui, et *Untold Scandal* de Lee Jae-yong (2003), qui transpose l'histoire dans la Corée du XVIIIe siècle, le roman de Laclos a été adapté à cinq reprises au cinéma. Sans doute le côté intemporel et sulfureux du libertinage, la société du paraître et la structure même de l'œuvre, sorte de prémontage cinématographique, constituent-ils des facteurs stimulant le choix des cinéastes.

Le premier d'entre eux, et seul Français à s'y atteler, est Roger Vadim, qui en ose une transposition moderne. Décors, costumes, langage, intrigue, tout y est différent. Le cinéaste décide d'ancrer le récit dans le Paris des diplomates et des industriels de la fin des années 1950. Selon lui, le cercle fermé de cette grande bourgeoisie, où opulence rime avec ennui, présente des similitudes avec la haute société oisive de la fin du Siècle des lumières. Même hypocrisie sociale et sexuelle, mêmes rapports hommes-femmes. Des succédanés aux lettres tels que le téléphone, le télégramme et le message enregistré viennent renouveler le moteur de la dramaturgie. Le théâtre et l'opéra, lieux d'exhibition et de voyeurisme, sont remplacés par les lieux alors à la mode, stations balnéaires et de sports d'hiver, club de jazz. Le film, qui fait néanmoins allégeance au roman en citant son auteur en guise de prologue, ménage une énième transformation concernant les deux héros. Merteuil et Valmont forment un couple marié *et* libre, sorte de variation moderne du libertinage. Toutefois, ce changement de statut ne modifie guère la nature de leurs relations et leur entente reste fondée, comme dans le roman, sur la reconnaissance mutuelle de leur perfidie consommée. Dans ce nouveau


Glenn Close, Les Liaisons dangereuses *(Stephen Frears, 1988)*



cadre bourgeois, Mme Valmont *alias* Merteuil continue d'inciter son mari à agir car, comme nous le dit André Malraux dans son essai consacré aux *Liaisons dangereuses*, elle est « Satan ». Elle est le mal absolu, la perversité incarnée qui se suffit à elle-même et qui, par conséquent, n'a plus besoin de justification pour agir. Comme chez Laclos (petite vérole), elle sera sanctionnée et verra s'afficher les stigmates de son vice sur le visage (brûlures). À la fin, le film de Vadim apparaît plus comme le tableau assez moral des causes et conséquences du libertinage au sein d'un mariage bourgeois – lui-même prétexte à l'étude du dévoilement de la sexualité dans les relations hommes-femmes – qu'un encouragement à la liberté sexuelle ou un bilan critique des mœurs rances de la société gaullienne.

Trente ans après cette adaptation qui fut l'objet d'un furieux scandale, deux cinéastes de langue anglaise se lancent dans l'entreprise. Le premier, Stephen Frears, avec une grande économie de moyens qui le force à pointer l'objectif de sa caméra sur les deux héros (comme dans le roman), et le second, Milos Forman, qui revendique dès le générique avoir « adapté librement » le roman, avec une mise en scène plus décorative, davantage tournée vers le climat et le faste de l'époque servant de cadre à l'intrigue. Le luxe de décors dans *Valmont* va, de fait, bien au-delà du roman, peu disert sur le sujet. L'atmosphère du microcosme visuel que Frears compose est au contraire en adéquation plastique avec le microcosme épistolaire, par définition intime, du roman.

Les Liaisons dangereuses de Frears s'inspirent non pas directement du roman, mais de la pièce de théâtre que son coscénariste, Christopher Hampton, avait écrite auparavant. La scène d'ouverture en montage alterné, sorte de mise en abyme du face-à-face à venir entre les deux débauchés, insiste d'ailleurs particulièrement sur la théâtralité de la « guerre en dentelles » dont il sera question et dont les armes sont les costumes, les bijoux, la poudre, les masques et les miroirs. La fidélité historique de Frears va donc au-delà de la simple reconstitution d'une époque : elle indique combien l'apparat est déterminant dans la stratégie de la séduction, des apparences et du mensonge. Par ailleurs, à la différence de Vadim où elle est évidemment plus délurée, Cécile est présentée comme une fille naïve dont le vocabulaire limité tranche avec la maîtrise linguistique dont usent les roués (conversation mondaine, registres du combat et de la séduction comme dans le roman). Chez Frears et Forman, la langue relativement moderne ne cherche jamais à imiter celle du roman. D'un niveau soutenu, elle n'use d'aucun archaïsme ni d'effet historicisant.

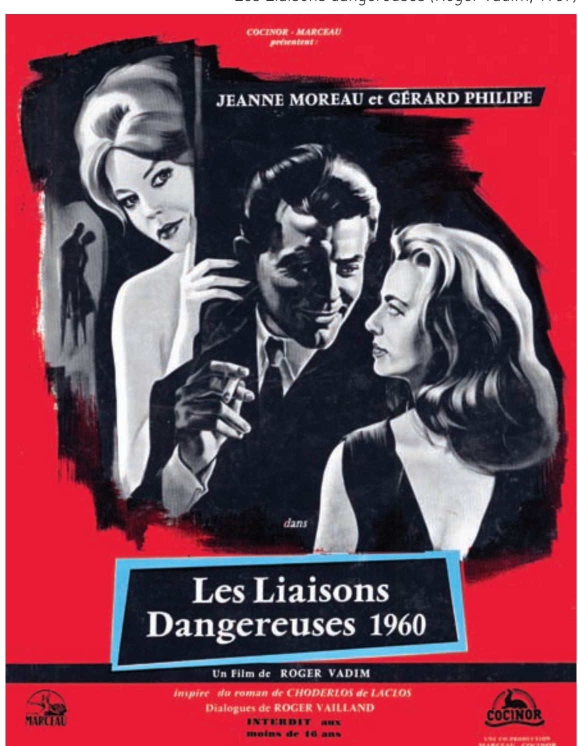
Contrairement à Vadim qui fait aussi des *Liaisons* l'argument d'un affrontement des conventions sociales, Frears s'attache à dresser le portrait d'une société corrompue, « très fin du monde » selon le mot du réalisa-

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Cinéma et théâtralité (*La Poison*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Le Dernier Métro*, *Ne touchez pas la hache*, *Pas sur la bouche*).
- ➔ La transposition moderne, reflet de son époque (oisiveté de la grande bourgeoisie, critique des mœurs).
- ➔ Le libertinage au cinéma.
- ➔ Les adaptations de Vadim, Frears, Forman : des œuvres morales ?
- ➔ *Les Liaisons dangereuses* au cinéma. Que reste-t-il de la philosophie des Lumières ?



Les Liaisons dangereuses *(Roger Vadim, 1959)*





Meg Tilly, Valmont *(Milos Forman, 1989)*



Colin Firth, Fairuza Balk, Valmont *(Milos Forman, 1989)*

teur, sans considération politique (rien sur l'Angleterre thatchérienne contemporaine de la réalisation du film). Son œuvre peut être ainsi vue à l'aune des inquiétudes fin de siècle reliant l'érotisme à la mort. Ce à quoi Frears oppose une « vision rédemptrice de l'amour » quand le *Valmont* de Forman opte pour une sexualité délicieuse et féconde avec happy end, loin de la sanction finale du roman à l'égard de Merteuil (et d'elle seulement car, comme chez Frears, Forman fait de l'hypothèse de la mort de Valmont une certitude).

Frears, qui ne saurait avoir vu les toiles de Fragonard sans un œil sévère, propose une lecture froide, méthodique, dure sinon cruelle du libertinage et du processus conduisant à la dépravation alors que Forman, qui préfère voir la jouissance dans « les horreurs de l'amour », porte un regard allègre et consensuel sur l'action qu'il réduit à la question de la virginité de Cécile et qu'il décline sur un rythme distendu. Chez Frears, l'action est plus compacte, le rythme plus nerveux, en accord avec le dynamisme et la tension, l'esprit incisif et ironique du roman (notamment vers la fin avec une musique dramatisante). Forman gomme la gravité, non la violence, de la guerre que se livrent les héros et érotise fortement scènes et personnages. Le viol de Cécile, dur et réaliste chez Frears, devient à demi consentant chez lui (sorte de jeu sensuel où Valmont n'est jamais que le substitut de Danceny), et Merteuil, vue au bain, apparaît souvent comme une aimable jouisseuse qui s'amuse et qui provoque.

Empruntée à la tradition des valets de comédie, une servante noire fait aussi son entrée chez Forman dans l'espace de jeu des libertins et sert de relais aux lettres, lesquelles sont fréquemment utilisées chez Vadim et Frears. Chez ces derniers, des séquences de rédaction et de réception de lettres jalonnent l'histoire et scandent la tragédie du langage. La voix off, qui sert parfois de raccourci entre deux personnages ou événements, prend en charge l'acte de la lecture qui devient spectacle du sujet lisant ou écrivant. Dès le générique, Frears souligne d'ailleurs la valeur iconique de la lettre comme vecteur d'indiscrétion. Comme dans le roman, la missive sert de preuve ou de monnaie d'échange, elle est cachée, trouvée, volée ou donnée à la dérobée. Au final, plus respectueux de l'esprit du roman, Frears livre une adaptation plus sombre (comme Vadim) que celle de Forman. Le choix des interprètes est du reste révélateur du projet de chacun. Contrairement aux couples Moreau/Philipe et Close/Malkovich, les acteurs de Forman, moins connus et plus jeunes, ne portent en eux ni le souvenir de rôles antérieurs ni les traits de leur caractère supposé.

PL



Bibliographie

« Les Liaisons dangereuses. Un film de Stephen Frears », *L'Avant-Scène* n° 498, janvier 2001.

Eithne O'Neill, *Stephen Frears*, Rivages/Cinéma, 1994.

Maurice Frydland, *Roger Vadim*, Seghers, 1963.

Claude Poizot, *Milos Forman*, Dis voir, 1987.

Brigitte E. Humbert, *De la lettre à l'écran. Les liaisons dangereuses*, Rodopi, 2004.



James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Lolita *(Stanley Kubrick, 1962)*

Lolita

Vladimir Nabokov, *Lolita*, 1955, trad. 1959.

SYNOPSIS

Dans un manoir en désordre, un homme en tue un autre de plusieurs coups de revolver… Quelques années plus tôt, l'auteur du crime, professeur de littérature française, Humbert Humbert, loue une chambre chez Charlotte Haze. Celle-ci, veuve encore pimpante, se montre vite entreprenante, mais Humbert n'a d'yeux que pour sa jeune fille Lolita. Dans le but de se rapprocher de cette dernière, il se marie avec la mère qui, après avoir découvert l'attirance d'Humbert pour Lolita, se jette sous une voiture. Dès lors, Humbert vit avec la jeune fille, mais se montre vite jaloux et autoritaire, notamment depuis qu'un certain Clare Quilty rôde autour d'elle. Lors d'un voyage à travers les États-Unis, Lolita, malade et hospitalisée, disparaît mystérieusement. Quelques années plus tard, Humbert la retrouve, vieillie, enlaidie, mariée. Fou de rage, il retrouve celui – Clare Quilty – avec qui elle avait fui…

Lolita
États-Unis – Royaume-Uni, 1962
Pr. MGM/Seven Arts Productions/A.A. Productions Ltd./Anya/Harris-Kubrick Productions/Transworld Pictures
Réal. Stanley Kubrick
Sc. Vladimir Nabokov
Ph. Oswald Morris
Int. James Mason (Humbert Humbert), Sue Lyon (Dolores « Lolita » Haze), Shelley Winters (Charlotte Haze), Peter Sellers (Clare Quilty), Gary Cockrell (Dick), Jerry Stovin (John Farlow), Diana Decker (Jean Farlow)…
Durée 152 min.

Lolita
États-Unis – France, 1998
Pr. Guild/Lolita Productions/Pathé
Réal. Adrian Lyne
Sc. Stephen Schiff
Ph. Howard Atherton
Int. Jeremy Irons (Humbert Humbert), Dominique Swain (Lolita), Melanie Griffith (Charlotte Haze), Frank Langella (Clare Quilty)…
Durée 137 min.

S'attaquer à un roman aussi allusif et sulfureux que *Lolita*, chef-d'œuvre d'esprit, d'ironie et de cynisme, ne revient pas seulement à se poser l'épineuse question de l'adaptation, c'est aussi affronter l'écueil de la censure. Stanley Kubrick, mais aussi Adrian Lyne trente-cinq ans plus tard, ont dû user d'astuces stylistiques pour s'y soustraire tout en essayant de s'écarter le moins possible de l'esprit du texte de Vladimir Nabokov (lequel écrivit un scénario pour Kubrick qui s'en affranchit presque totalement). Paradoxalement, la tâche fut aussi rude pour Lyne que pour Kubrick tant la pédophilie, autrefois taboue, est devenue depuis la fin des années 1990 un sujet hautement sensible. Ce qui explique en partie pourquoi le film de Lyne connut une distribution difficile et restreinte aux États-Unis. Cependant, on peut se demander avec Maurice Couturier, le traducteur de la nouvelle édition de *Lolita*, si ce n'est pas le retour sur le devant de la scène d'un roman aussi dérangeant que *Lolita*, plus que la version édulcorée de Lyne, qui était alors visée. Rappelons que l'œuvre de Nabokov rencontra entre autres critiques et problèmes de censure le refus de quatre éditeurs américains qui redoutaient la justice (nous étions en plein maccarthysme) avant d'être publiée pour la première fois et en langue anglaise… en France.

Lyne et Kubrick ont fait le choix d'une Lolita plus âgée que la nymphette de 12 ans du roman. Plus perverse, la Lolita du premier (Dominique Swain) a 15 ans au moment du tournage, Sue Lyon 14 ans, tandis que Jeremy Irons incarne un Humbert Humbert plus jeune et surtout moins roué que James Mason. À tout point de vue, les deux acteurs escamotent le côté répugnant du personnage, et l'acte pédophile (« éphébophile » serait plus approprié) apparaît moins « visible » dans les deux œuvres que chez Nabokov. Jamais chez Kubrick, Humbert n'embrasse ou n'a de geste équivoque envers sa belle-fille. Chez Lyne, la différence d'âge est à ce point estompée par le physique des comédiens que le spectateur oublie vite l'enjeu scabreux de l'intrigue. C'est la raison pour laquelle Lyne, qui s'est fait une spécialité de films à l'érotisme académique (*9 semaines 1/2*, *Liaison*


Sue Lyon, Lolita *(Stanley Kubrick, 1962)*



fatale, *Proposition indécente*), a pu se montrer plus direct et démonstratif que son aîné qui, faut-il le rappeler, dut encore composer avec le scandale de la récente sortie du livre aux États-Unis (1958). Néanmoins, Lyne fut aussi contraint d'en rabattre et d'accepter que des scènes évoquant explicitement la relation sexuelle du couple soient censurées (une scène durant laquelle Lolita lisait une bande dessinée, assise sur Humbert nu qui lui faisait manifestement l'amour fut retranchée du montage final).

Confrontées au rapport difficile entre éthique et esthétique, ces adaptations s'opposent par leurs choix de mise en scène. Sobre, sombre et nuancée chez Kubrick, elle est, en revanche, maniériste, colorée et policée chez Lyne. Chez ce dernier, seul le déferlement grotesque de violence de la séquence du meurtre de Quilty laisse supposer ce qu'aurait pu être le film : une farce baroque fondée sur le meurtre fantasmatique d'une mère (qui n'a pas ici la fragilité pathétique de Shelley Winters) pour épouser sa fille pubère, et irriguée ensuite par le corollaire de la folie paranoïaque. En guise de cela, Lyne fait l'impasse sur l'ironie du roman, verse dans un sentimentalisme bon teint et, surtout, commet un contresens en faisant d'Humbert l'amant romantique qu'il n'est pas. Le narrateur peu fiable du roman (décalage ironique entre ce qu'il dit et ce que l'on devine) n'est qu'un vil prédateur qui, en souvenir du trauma vécu à l'adolescence avec Annabel Leigh, se pose en victime malheureuse. Toutefois, le traitement des images à la David Hamilton du prologue français (absent chez Kubrick) peut être vu comme une expression satirique de la forme destinée à railler le lyrisme de convention dont se prévaut Humbert.

Dès la première scène en flash-back du récit, Kubrick affiche son goût pour le mélange des genres, le grotesque et la parodie. Ainsi, Quilty occupe chez lui une place de premier plan qu'il n'a pas chez Lyne, en cela beaucoup plus respectueux du roman où le personnage, jamais décrit, n'apparaît qu'en filigrane du récit (à l'exception de la fin sanglante). Chez Kubrick, le grotesque renvoie à l'ironie et à l'humour noir du roman en même temps qu'il gomme la dimension sadienne du person-

James Mason, Sue Lyon, Lolita *(Stanley Kubrick, 1962)*



nage dont la perverse démesure pousse à une transgression sexuelle permanente. En revanche, Lyne fait de Quilty un être fantomatique et libidineux (d'où son incarnation par l'acteur Frank Langella) qui a accepté sans états d'âme ses pulsions pornographiques et son attirance pour la débauche.

L'hilarant Peter Sellers compose un Quilty mystérieux, menaçant et insaisissable, une sorte de double maléfique d'Humbert chargé contre toute attente du discours moral du film. Homme aux multiples visages, Quilty (paronyme de *guilty*, « coupable » en anglais) dont la présence sournoise plane sur l'ensemble du film, incarne la mauvaise conscience du héros. Ses apparitions récurrentes, à la limite de la vraisemblance, portent à croire qu'il n'existe pas, qu'il n'est qu'un fantoche grimaçant, fruit de l'imagination coupable d'Humbert, venu singer sa propre déviance. Aussi, quand Quilty se cache derrière un journal pour observer le comportement d'Humbert, il est le représentant d'une censure sociale qui espionne (comme la voisine indiscrète venue se plaindre de la gêne occasionnée par une querelle entre Humbert et Lolita). De même, quand Quilty aborde Humbert en se faisant passer pour un policier, il est dépositaire de l'autorité, garant dérisoire d'une morale qu'il est le premier à bafouer. Une autorité qui représente ici le surmoi d'Humbert lui interdisant d'assouvir sa perversité. Aussi est-ce la crainte de perdre Lolita et le sentiment de culpabilité qui conduisent Humbert à la possessivité, au délire hystérique (scène dans l'hôpital) et à la folie meurtrière. C'est encore sa jalousie morbide que le docteur Zemph, autre avatar de Quilty détenteur d'une partie du discours moral sur l'éducation de Mme Starch, bat en brèche dans une scène mémorable et annonciatrice du psychotique docteur Folamour deux ans plus tard.

Parti de la déviance sexuelle d'un pédophile, l'opus de Kubrick oscille entre la comédie de mœurs, la critique sociale, le road-movie, l'histoire d'amour, que l'on pourrait presque dire platonique, et le film noir (rivalité, filature, règlement de comptes, etc.). De l'objet du scandale ne restent que quelques allusions verbales, l'implicite de certaines images, le hors-champ et la coupe pudique de scènes, tant et si bien que le film ne fait naître qu'un vague sentiment de trouble chez qui ignore tout du roman. Poussé par la censure à gommer l'enjeu érotique du livre et l'infamie sexuelle d'Humbert, Kubrick savait que la peur sociale du héros n'apparaissait plus guère justifiée. C'est pourquoi il a commis une entorse à la narration du roman en commençant par la fin et ainsi fait de son film un très long flash-back. Pour efficace qu'il soit, ce procédé annonce le destin inéluctable et redonne de sa légitimité au comportement d'abord suspect puis angoissé du personnage. Au final, Kubrick, qui n'aura pu représenter la nymphette du roman à cause du code Hays, tire le récit vers la farce cruelle et cauchemardesque, support à une réflexion personnelle sur la spirale de l'échec et le sentiment de solitude tandis que Lyne, entièrement dévoué au choix plastique de la « belle image », aura tenté de renouer avec la suavité du style de Nabokov.



James Mason, Sue Lyon, Lolita *(Stanley Kubrick, 1962)*

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La figure du double (Humbert/Quilty, Lolita/Charlotte).
- Enjeux moraux d'un personnage que Nabokov condamne sans donner au lecteur la satisfaction de son repentir et à qui Lyne donne une dimension pathétique.
- Rôle narratif de la voix off (pensées, psychologie, suspense).
- Usage du flash-back comme procédé de dramatisation du récit.
- Étude comparée de la représentation et de la traversée (odyssée) de l'espace des États-Unis.



Bibliographie

Didier Machu et Taïna Tuhkunen (dir.), *Lolita*, Ellipse, 2009.
Michel Ciment, *Stanley Kubrick*, Stock, 1999.
Paul Duncan, *Stanley Kubrick, un poète visuel*, Taschen, 2003.
Michel Chion, *Stanley Kubrick, l'humain, ni plus ni moins*, Cahiers du cinéma, 2005.

Lord Jim

États-Unis, 1965

Joseph Conrad, *Lord Jim*, Blackwood, 1900,
d'abord paru en feuilleton dans *Blackwood's Magazine* d'octobre 1899 à novembre 1900.

SYNOPSIS

Jeune officier fraîchement émoulu de l'École de marine marchande britannique, Jim est commandant en second du Patna, *un vieux rafiot emmenant 800 pèlerins malais à La Mecque, lorsqu'une avarie survient. Un grain s'élève, les officiers et les machinistes, persuadés que la coque va céder, abandonnent le navire à bord d'un canot. Mais le bateau est secouru. Jim affronte seul le tribunal qui lui retire son brevet de navigation. Il est poursuivi par sa mauvaise réputation jusqu'au jour où Stein lui donne une seconde chance. Il doit convoyer des armes et des barils de poudre à Patusan pour soutenir la révolte de villageois Bugis exploités par un seigneur de la guerre local, le Général, et Cornelius, le représentant corrompu de la compagnie de Stein. Pris et torturé, il ne révèle pas la cachette des armes. Il est délivré par les villageois et prend la tête du soulèvement, avec Waris, le fils du chef Doramin…*



Peter O'Toole

Pr. Colombia Pictures
Réal. Richard Brooks
Sc. Richard Brooks
Ph. Freddie Young
Int. Peter O'Toole (Jim), James Mason (capitaine Brown), Curd Jürgens (Cornelius), Eli Wallach (le Général), Jack Hawkins (capitaine Marlow), Paul Lukas (Stein), Juzo Itami (Waris), Daliah Lavi (Jewel)
Durée 154 min.

Autres versions :
• *Lord Jim* (Victor Fleming, 1925), int. Percy Marmont, Shirley Mason


James Mason

Le roman comporte deux grandes parties. D'abord la faute et la chute qui s'ensuit : la jeunesse de Jim et le procès du *Patna* (chapitres 1 à 12), la fuite honteuse de port en port (chapitres 13 à 21). Puis la rédemption : la révolte héroïque du Patusan (chapitres 22 à 27), le roman d'amour (chapitres 28 à 35) et la fin de Jim (chapitres 36 à 45). La technique en est complexe et bouscule les conventions de son temps. Conrad multiplie les relais de narration, les points de vue et les ruptures dans la continuité spatio-temporelle. Commencé en focalisation omnisciente, avec de nombreux commentaires sur la psychologie du personnage, le récit est pris en charge par le capitaine Marlow après le procès, d'abord oralement, puis par une longue lettre incluant des récits enchâssés, un mot de Jim et une lettre de son père. Tantôt Marlow raconte ce que lui a dit Jim, tantôt il reconstitue son histoire d'après des témoignages fragmentaires.
Les actions sont entrecoupées de digressions sur le conflit moral entre grandeur et faiblesse, culpabilité et rédemption. La nature ambivalente de l'homme, les conséquences collectives des choix individuels sont les thèmes de prédilection de Conrad. *Typhon*, qui rappelle l'accident du *Patna*, et surtout *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*), dont Coppola a tiré l'intrigue de son flamboyant *Apocalypse Now*, montrent des héros en proie à une peur qui déshumanise jusqu'à la folie. *Lord Jim* est à la fois un drame psychologique, un roman philosophique et un récit d'aventures avec ses périples en mer et ses combats dans la jungle, ses personnages marginaux et pittoresques, son décor tropical.
Richard Brooks a traduit cette complexité en opposant, par le ton et la technique, les deux parties de son film. La jeunesse de Jim, l'épisode du *Patna* et la courte séquence d'errance sont accompagnés d'une voix off, celle de Marlow, qui reprend l'analyse psychologique du roman et impose son interprétation, parfois ironique, au spectateur. Au début, le réalisateur se moque des fantasmes héroïques du jeune marin par un effet de partage de l'écran, qui met en abyme des scènes romanesques de films d'action. Ensuite, un simple raccord en champ/contrechamp introduit la caméra subjective, et là, tout bascule. Lorsque Jim découvre la brèche dans la coque, le spectateur ne peut savoir si la tempête est terrifiante dans les faits ou grossie par son imagination. La technique mimétique du cinéma représente de la même façon le référent réel de la fiction, le trou dans la coque, et ce que croit voir le personnage, les paquets d'eau submergeant le rafiot. La voix off se fait grave, puis disparaît quand Jim prend en main son destin à Patusan.
Alors, nous sommes projetés dans un pur film d'aventures, selon un schéma classique : la conquête de la gloire et de l'amour, suivie de la chute. Brooks fait appel à tous les poncifs du genre. Il crée de nouveaux types, comme le petit gavroche indigène. Un cruel général de

lignage incertain remplace Tunku Allang, le vieux rajah malais. Il ajoute à l'intrigue des séquences outrées, caractéristiques des films de pirates : l'attentat dans le port, la torture, etc. Les scènes à grand spectacle, tournées au Cambodge ou en Malaisie, comme la cérémonie funéraire sur le site d'Angkor, leur servent d'arrière-plan. Le romancier et le cinéaste trouvent un égal plaisir esthétique à décrire les paysages et les coutumes exotiques.

L'action l'emporte ici sur l'analyse psychologique. Seul le regard si particulier de Peter O'Toole est chargé d'évoquer les doutes persistants du héros. Les critiques lui ont reproché son interprétation superficielle. Il ne s'agit pas forcément d'une trahison du roman : Jim n'y est pas expansif et son comportement est « plein de réserve ». Le cinéma, action en images, devrait même rendre l'ambiguïté du personnage mieux que les mots si l'on en croit la dernière lettre de Marlow : « Il n'y aura pas de message de lui, si ce n'est le message que chacun de nous peut dégager pour son propre compte du langage des faits, lesquels sont souvent plus énigmatiques que les plus subtils arrangements des mots ».

Toute adaptation est une interprétation. Peter Brooks semble vouloir racheter Lord Jim. Le roman concluait en ces termes : « Il disparaît "sous l'ombre d'un nuage" [*under a cloud* connote l'ombre, la tristesse mais aussi les soupçons ou les reproches], le cœur impénétrable, oublié, non pardonné, figure romanesque [*romantic*] à l'extrême ». Le film se clôt sur la crémation de Jim et de Waris, côte à côte, sous le regard confiant de la jeune métisse. Soumise au destin, elle n'a pas supplié le marin déchu de rester auprès d'elle, contrairement à son homologue du roman. Elle remet à Doramin, qui la dépose sur le bûcher, la veste d'uniforme de Jim, symbole de sa vie antérieure et de son appartenance à l'empire britannique.

Certains critiques voient dans Lord Jim une allégorie de la Grande-Bretagne colonialiste – « l'un d'entre nous [*one of us*] », comme le répète Marlow –, dont il partage les valeurs : courage, loyauté, sentiment d'appartenir à une race supérieure. L'épisode de Patusan met en lumière la générosité et la mission civilisatrice du bon chef blanc. Mais sa deuxième faute est de faire confiance à ses compatriotes cupides et corrompus, contre l'intérêt du peuple qu'il protège. Brooks insiste sur sa lecture postcoloniale du roman par des images lourdement symboliques : Waris est frappé dans le dos alors qu'il



Peter O'Toole

porte la veste de son ami ; le trésor, qui a suscité la convoitise des Blancs, devient l'instrument de leur mort ; après avoir déposé sa casquette sur le linceul du petit gavroche, digne, le visage éclairé de côté, Lord Jim disparaît hors champ ; les tours de crémation en flammes s'effondrent, tandis que le vapeur de Stein, le « père » blanc, s'éloigne à contre-jour dans le ciel embrasé.

Le roman, longtemps jugé difficile à cause de sa modernité, est considéré maintenant comme l'un des chefs-d'œuvre de Conrad. Le film n'a connu qu'un demi-succès à sa sortie.

MV

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'Extrême-Orient dans l'imaginaire occidental.
- Du film d'aventures en mer au film de guerre, regards sur l'aventure coloniale et la décolonisation :
Les Révoltés du Bounty (Frank Lloyd, 1935 ; puis Lewis Milestone, 1962) ; *Capitaine Blood* (Michael Curtiz, 1935) ; *L'Homme qui voulut être roi* (John Huston, 1975) ; *Le Crabe-Tambour* (Peter Schoendoerffer, 1977) ; *Platoon* (Oliver Stone, 1986), etc.

Bibliographie

Jean-Luc Einaudi, *Vietnam ! La guerre d'Indochine 1945-1954*, Paris, Le Cherche Midi, 2001.

Jean-Yves Tadié, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.

Madame Bovary

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857.

SYNOPSIS

Ravie de quitter la ferme de son père, la rêveuse Emma Rouault se marie avec Charles Bovary, médecin de campagne. Très vite, la jeune femme s'ennuie auprès de cet homme timide et sans fantaisie. Le couple quitte alors Tostes pour le bourg de Yonville. Emma donne naissance à une enfant qu'elle délaisse aussitôt pour se tourner vers Léon Dupuis, clerc de notaire, bientôt contraint de quitter la Normandie pour Paris. Elle tombe ensuite dans les bras de Rodolphe Boulanger avec qui elle vit une intense passion amoureuse. Mais leur rupture la rend dépressive. Pour la divertir, Charles l'emmène à l'opéra de Rouen où ils rencontrent Léon qui devient vite l'amant d'Emma…

« Madame Bovary, c'est moi », disait Gustave Flaubert, et aujourd'hui ce sont aussi un peu les quelque dix réalisateurs de nationalités différentes – Renoir (France), Lamprecht (Allemagne), Schlieper (Argentine), Sokourov (Russie), Oliveira (Portugal), Mehta (Inde), etc. – qui se sont essayés avec des moyens et des succès divers à l'adaptation cinématographique de *Madame Bovary*. Si la notoriété de ce grand classique de la littérature mondiale, prétexte à attirer des spectateurs, peut justifier commercialement cet engouement, les thèmes universels et les spécificités littéraires de l'œuvre sont aussi et surtout des qualités propres à intéresser les cinéastes du monde entier. La passion, le désir, la frustration, l'adultère, mais aussi l'ennui (ou bovarysme), l'argent et la mort sont des sujets à bien des égards inépuisables. Aussi *Madame Bovary* a-t-il souvent été qualifié de roman « protocinématographique », en raison de la précision de ses descriptions, de sa propension à « montrer » autant qu'à raconter et de sa construction narrative qui annonce le montage alterné comme dans la scène des comices agricoles. Notons encore que chacune de ces adaptations est le reflet de la culture de son pays et de l'époque à laquelle elle a été réalisée. De toutes les versions, les françaises sont les plus proches du texte. En ce qui nous concerne, nous ne retiendrons « que » celles de Jean Renoir, Vincente Minnelli et Claude Chabrol pour des questions aussi bien historiques, culturelles qu'esthétiques.

Isabelle Huppert, Madame Bovary *(Claude Chabrol, 1991)*



Madame Bovary
France, 1934
Pr. Nouvelles Société de Films (NSF)
Réal. Jean Renoir
Sc. Jean Renoir
Ph. Jean Bachelet
Int. Valentine Tessier (Emma Bovary), Pierre Renoir (Charles Bovary), Fernand Fabre (Rodolphe Boulanger), Daniel Lecourtois (Léon Dupuis), Max Dearly (M. Homais), Robert Le Vigan (M. Lheureux)…
Durée 100 min.

Madame Bovary
Italie, 1950
Pr. MGM
Réal. Vincente Minnelli
Sc. Robert Ardrey
Ph. Robert H. Planck
Int. Jennifer Jones (Emma Bovary), Van Heflin (Charles Bovary), Louis Jourdan (Rodolphe Boulanger), Gene Lockhart (M. Homais), Alf Kjellin (Léon/Christopher Kent), James Mason (Gustave Flaubert)…
Durée 115 min.

Madame Bovary
France, 1991
Pr. MK2 Productions/CED Productions/FR3 Productions
Réal. Claude Chabrol
Sc. Claude Chabrol
Ph. Jean Rabier
Int. Isabelle Huppert (Emma Bovary), Jean-François Balmer (Charles Bovary), Christophe Malavoy (Rodolphe Boulanger), Lucas Belvaux (Léon Dupuis), Jean Yanne (M. Homais), Jean-Louis Maury (M. Lheureux)…
Durée 140 min.

De ces trois films, celui de Chabrol est de loin le plus fidèle à la fois à la lettre et à l'esprit du roman. L'opus de Renoir, d'une longueur initiale de près de trois heures, souffre de son amputation de plus d'une heure pour des raisons d'exploitation. La dramaturgie y est un peu décousue sinon allusive pour ce qui est de la motivation des protagonistes et la montée de l'insatisfaction d'Emma y est juste suggérée. Le choix (imposé à Renoir) d'une comédienne âgée de 42 ans pour incarner Emma ne convainc guère (notamment pour la première partie du récit). Désireuse de signifier l'isolement de son personnage du reste du monde, la charnelle Valentine Tessier/Emma adopte un jeu souvent affecté de tragédienne lasse qui n'est pas l'expression d'une jeune femme passionnée, dévorée par ses rêves d'amour et son inconséquence. L'attention que porte Renoir aux manifestations des différences sociales le pousse également à choisir des acteurs issus du monde du spectacle pour les autres rôles principaux. Si bien que, d'Emma à Homais en passant par Lheureux ou le notaire, tous (à l'exception de Charles) ont l'air comme chez Flaubert d'être en représentation et de (se) jouer la comédie. Aussi, pour atténuer l'emphase théâtrale de l'ensemble des acteurs, Renoir a-t-il eu l'idée de tourner en décors naturels à Lyons-la-Forêt, comme Chabrol près d'un demi-siècle plus tard. Une recherche d'authenticité rustique qui a pour effet de retrouver un peu de la prégnance réaliste de l'œuvre littéraire.
L'autre intérêt principal de ce film réside dans les qualités plastiques de l'image. L'usage du surcadrage à l'intérieur de l'espace filmé et d'un certain flou « impressionniste » de l'image (influence du père, le peintre Pierre-Auguste Renoir) est un artifice propre à exacerber la tension tragique et l'atmosphère de plus en plus fiévreuse de l'intrigue. Mais, en fuyant les clichés du naturel et privilégiant la stylisation dramatique (qui le conduira vingt ans plus tard au *Carrosse d'or*), Renoir s'est au final un peu écarté de l'esprit du roman. En tout cas, pas autant que Minnelli qui abandonne le réalisme flaubertien pour un romantisme résolument hollywoodien.

Confrontés au code de censure de l'époque qui considère l'adultère comme un sujet délicat, Minnelli et son scénariste Robert Ardrey ont dû supprimer des passages sensuels pour « dépassionner les scènes entre Emma et Rodolphe » et Lana Turner, un moment pressentie pour le rôle d'Emma, a été hélas remplacée par Jennifer Jones parce que jugée trop sensuelle. Afin de se soustraire à la censure et satisfaire au goût du public pour les fins heureuses, Minnelli a eu l'idée astucieuse d'encadrer l'histoire d'Emma par le procès pour « outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs » intenté à Flaubert en 1857. Plutôt que la fin tragique du roman, le film s'achève donc par le triomphe de Flaubert venu défendre et gagner sa propre cause face au tribunal des censeurs du Second Empire (et d'Hollywood !). Outre les coupes ou écarts face au roman (dans un honnête mouvement d'impuis-

Jennifer Jones, Louis Jourdan, Madame Bovary *(Vincente Minnelli, 1950)*



PISTES PÉDAGOGIQUES

- Passion amoureuse et héroïne tragique au cinéma.
- Regard critique sur la lâcheté amoureuse (Rodolphe, Léon).
- Le « bovarysme » : un problème existentiel lié à l'éducation des filles au XIXe siècle ?
- Homais, un portrait ironique de la fatuité intellectuelle (Bouvard et Pécuchet).
- Madame Bovary ou le tableau de la bourgeoisie de campagne.
- Image « en creux » de la médecine et de la paysannerie de l'époque.
- Le procès contre Madame Bovary de 1857.

sance, Charles renonce par exemple à l'opération d'Hyppolite), la version de Minnelli est, plus encore que chez Renoir, le reflet d'un bout à l'autre de la vision et de l'univers de son auteur. Emma est au début une charmante fermière, un peu comme Katharine Hepburn dans *Lame de fond* (1948). Puis, elle devient « dans la lignée du romantisme d'un Victor Hugo ou d'un Chateaubriand […] », selon les propres termes, trahissant un contresens de lecture, de Minnelli, « une étudiante, adolescente rêveuse, en quête de la beauté que seul son esprit peut enfanter à chaque instant, puisque sa vie se heurte à une réalité indigne ».
Et c'est dans le décor, personnage à part entière, qui l'entoure et qu'elle recouvre d'images galantes, que son Emma cherche d'abord à s'évader. D'où l'importance des miroirs dans lesquels elle se mire régulièrement pour déceler si ce qu'elle y voit correspond à l'image qu'elle a d'elle-même. Dans l'ensemble, Minnelli fonde sa dramaturgie sur l'opposition de la vie figée et détestée de l'héroïne au mouvement et à l'ivresse de l'existence rêvée par elle. La scène du bal, reflet de sa mise en scène baroque jusqu'à l'outrance et la caricature (voir les noces paillardes d'Emma), épouse la vision d'Emma et traduit bien le tourbillon de la vie dans lequel elle cherche à s'abandonner. La caméra virevolte élégamment et souligne les mouvements amples et étourdissants des valseurs. La vitesse à laquelle l'héroïne tourne sur elle-même révèle son désir de vertige. Au final, Emma préfigure la Ginny de *Comme un torrent* (1959). Croyant découvrir l'amour, elle trouve la mort, victime de ses rêves.

Cette quête de mouvement est également présente dans le film de Chabrol où l'on voit souvent Isabelle Huppert/Emma courir, marcher d'un pas pressé, aller et venir d'un lieu à un autre, d'un lit à un autre, ou s'enfoncer à toute vitesse dans l'obscurité d'un jardin comme antichambre de sa mort prochaine pour rejoindre Rodolphe. Cette dernière transposition fut une question d'honneur pour son auteur, soucieux par-dessus tout de respecter l'œuvre de Flaubert. Tout en supprimant le premier chapitre du roman encadrant le drame (comme toutes les autres versions), Chabrol est le seul, en revanche, à trouver le moyen de faire dire à son acteur Jean-François Balmer/Charles le mot par lequel le personnage livresque naît au lecteur (ici à Emma) : « Charbovari ». Sa mise en scène est classique, équilibrée, ménageant les mêmes accélérations de rythme que dans le roman, discrètement prosaïque lors des scènes en extérieurs, réaliste et crue durant les scènes touchant à la pratique de la médecine et à l'agonie d'Emma comme l'exige l'écriture précise et détaillée de l'écrivain. Ni lyrisme ni romantisme, comme double erreur de lecture, n'entachent la réalisation. À la différence de Minnelli, la voix off n'est pas celle d'un Flaubert compassé, mais celle du narrateur qui observe son héroïne avec la distance de l'ironie. Révélateur de ce que pense Chabrol des hommes d'Emma, le choix d'acteurs moyens (Balmer excepté) pour les incarner est à l'aune de l'imposture et de la veulerie de leurs personnages. Enfin, à la croisée des chemins du bovarysme, de la rêverie romanesque, de l'urgence de la passion amoureuse et de la fièvre du désespoir, Isabelle Huppert renouvelle constamment son jeu, tantôt discret jusqu'à l'effacement, tantôt chargé d'une énergie farouche, et interprète au bout du compte une Emma Bovary idéale.

PL



Bibliographie

Daniel Serceau, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*, Cerf, 1985.
Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Flammarion, 2005 (1re éd. 1974).
Patrick Brion, Thierry de Navacelle et Dominique Rabourdin, *Vincente Minnelli, de Broadway à Hollywood*, Hatier, 1985.
Jean-Pierre Deloux, *Vincente Minnelli, sous le signe du lion*, Durante/BiFi, 2000.
Joël Magny, *Claude Chabrol*, Cahiers du cinéma, 1987.
Wilfrid Alexandre, *Claude Chabrol, la traversée des apparences*, Le Félin/Kiron, 2003.

Le Mépris

France – Italie – États-Unis, 1963

Alberto Moravia, *Le Mépris* (*Il Disprezzo*), 1954, trad. 1955.

SYNOPSIS

Un scénariste, malheureux dans son activité mais amoureux fou de son épouse, accepte une commande alimentaire afin de régler ses dettes : travailler sur l'adaptation de L'Odyssée d'Homère, pour le compte d'un producteur commercial. Mais à ce moment, à la suite d'un malentendu, son épouse se détache de lui et se met à le mépriser, sans qu'il puisse y remédier.

Brigitte Bardot, Jack Palance, Michel Piccoli



Pr. Rome Paris Films/Concordia/C.C. Champion
Réal. Jean-Luc Godard
Sc. Jean-Luc Godard
Ph. Raoul Coutard
Int. Brigitte Bardot (Camille), Michel Piccoli (Paul Javal), Jack Palance (Prokosch), Giorgia Moll (Francesca), Fritz Lang (lui-même)...
Durée 105 min.

Michel Piccoli, Brigitte Bardot



Le *Mépris* est à bien des égards une rencontre symbolique entre deux personnalités. D'un côté, Alberto Moravia, écrivain mais aussi critique de cinéma réputé et occasionnellement scénariste, activité qu'il a toujours détestée (sentiment que l'on retrouve dans le portrait du scénariste de son roman). De l'autre, Jean-Luc Godard, cinéaste déjà réputé mais également ancien critique de cinéma, comme la plupart des réalisateurs de la Nouvelle Vague. La rencontre se fait autour de l'adaptation d'un roman de Moravia situé précisément dans le milieu du cinéma. Inévitablement, l'adaptation qu'en tire Godard en fait autant un film sur la destruction d'un couple – sujet principal du roman – qu'une œuvre sur le cinéma lui-même, dans la perspective « réflexive » chère au cinéaste. Le splendide générique, montrant une caméra sur un travelling se dirigeant vers le spectateur tandis que la voix de Godard récite les « crédits » en terminant par une citation attribuée à André Bazin, est ainsi une déclaration d'intention autant qu'une consigne de lecture.

Curieusement, la genèse du film, aussi bien que sa réception résultent d'une forme de malentendu, propos qui est au centre du roman de Moravia. Le film est initié par Georges de Beauregard, le producteur des premiers films de Godard. Il réunit une coproduction internationale avec l'Italie et les États-Unis, grâce au nom de Brigitte Bardot. Il s'agit du film le plus « cher » alors de Godard, mais d'une « petite production » pour Bardot, bien différente de celles que la star française a l'habitude de tourner, et très éloignée de ladite « qualité française ». Mais paradoxalement, c'est un des films les plus « classiques » de Godard, en tout cas l'un des plus lisibles et des plus facilement abordables. Dans le même ordre d'idées, il s'agit de l'une de ses plus grandes réussites commerciales, en même temps que d'un des moindres succès de Bardot.

Fidèle à son style, le cinéaste conserve la trame générale du roman tout en le déstructurant de fond en comble. Ainsi, l'incident qui provoque la crise au sein du couple formé par Paul (Michel Piccoli) et Camille Javal (Brigitte Bardot) – Molteni et Emilia dans le roman – se situe, dans le livre, en toute première partie. Il est même la clé de lecture de tout le récit, alors qu'il intervient plus tard dans le long métrage. À l'inverse, la proposition de réécrire *L'Odyssée* intervient dès le début du film, ou presque, tandis qu'elle n'arrive qu'au deuxième tiers du roman. On pourrait ainsi multiplier les exemples mais,



au fond, on constate que l'essentiel du roman se retrouve dans le film. Certaines phrases en sont directement issues (le roman est raconté à la première personne par le scénariste, et le film reprend occasionnellement certains de ses propos en voix off), et même quelques citations littéraires (Dante), mêlées à d'autres amenées par Godard (Hölderlin).

C'est dans le rapport que le roman entretient avec le cinéma que Godard s'éloigne finalement le plus du texte original. Chez Moravia, le projet de *L'Odyssée* n'en est qu'au stade préparatoire. Moravia le décrit comme devant être une sorte de machine spectaculaire et assez vulgaire, dans l'esprit des « péplums » des années 1950. En fait, on reconnaît dans cette description l'*Ulysse* réalisé par Mario Camerini et produit par Carlo Ponti, l'un des coproducteurs du *Mépris* ! Chez Godard, le tournage est déjà commencé et le scénariste est engagé pour écrire de nouvelles scènes à la demande du producteur américain, et non plus italien. Cette modification permet à Godard d'introduire un « film dans le film » et, par cette mise en abyme, de travailler sur le cinéma en train de se faire.

L'autre modification essentielle concerne le « réalisateur allemand » chargé de tourner *L'Odyssée*. Dans le roman, il se nomme Rheingold (un nom étrangement « wagnérien »). Moravia précise que sa carrière a tourné court à l'avènement d'Hitler, et que, même s'il avait signé quelques films intéressants, il « n'était certes pas de la classe d'un Pabst ou d'un Lang ». Godard renverse totalement cette perspective en faisant jouer le réalisateur par Fritz Lang lui-même, dans son propre rôle. L'hommage ainsi rendu au grand maître allemand, en conflit avec son producteur, confère au récit une dimension supplémentaire : celle d'une réflexion sur l'histoire du cinéma et sur sa fin possible, ainsi qu'une méditation sur la création cinématographique. Fritz Lang, un des « dieux » du cinéma, donne une perspective supplémentaire à l'utilisation de *L'Odyssée*. Au parallèle qui s'établit entre la crise conjugale du scénariste et sa femme et le destin d'Ulysse et Pénélope, vient s'ajouter une dimension presque mystique. Paul/Ulysse est pris au milieu d'une guerre entre les dieux (Prokosch, le producteur, qui s'identifie aux dieux de l'Olympe, et Fritz Lang), dimension encore renforcée par le personnage de Giorgia Moll, l'interprète secrétaire et oracle qui fait le lien entre les différents personnages. Dans le cas présent, un cinéaste parvient ainsi à transcender, dans tous les sens du terme, un roman original tout en restant fidèle à son intrigue de base, pour lui donner une nouvelle dimension aussi bien artistique que philosophique.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'Odyssée et ses variantes au cinéma.
- Les « films dans les films » et le cinéma vu par le cinéma.
- Le conflit entre le réalisateur et le producteur au cinéma.

Bibliographie

Antoine de Baecque, *Godard, biographie*, Grasset, 2010.
Michel Marie, *Le Mépris* (étude critique), Nathan, « Synopsis », 1990.
Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui » n°18, 1963.

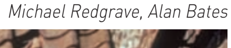
Le Messager

Grande-Bretagne, 1971 (*The Go-Between*)

Leslie Poles Hartley, *The Go-Between*, 1953.

SYNOPSIS

Au début du XIXe siècle, Léo Colston, un jeune garçon de 13 ans, d'origine modeste, vient passer quelques jours dans la grande propriété des Maudsley, dans le Norfolk, à l'invitation de Marcus, son camarade d'école. Dans la chaleur d'un été brûlant, Léo, adolescent fragile encore plein d'innocence, découvre un milieu aristocratique qu'il ignore. Il se sent étrangement attiré par Marian, la grande sœur de Marcus, mais cette dernière s'intéresse à Ted Burgess, un métayer charismatique. Marcus tombe malade et Léo se retrouve seul dans ce grand domaine, libre de ses mouvements. Un jour, Ted lui demande de porter une lettre à Marian. En effet, la jeune femme, pourtant fiancée au vicomte Hugh Trimingham, est la maîtresse du métayer. Léo leur sert alors de messager sans comprendre le sens de leurs relations. Mais, peu à peu, il se sent mal à l'aise dans le rôle que les amants lui font jouer. Exprimant son trouble, sa culpabilité, Léo est menacé par les deux amants s'il cesse d'être leur messager…


Michael Redgrave, Alan Bates



Pr. MGM-EMI/Colombia Pictures
Réal. Joseph Losey
Sc. Harold Pinter
Ph. Gerry Fisher
Int. Julie Christie (Marian), Alan Bates (Ted Burgess), Margaret Leighton (Mrs Maudsley), Michael Redgrave (Léo Colston), Dominic Guard (Léo Colston enfant), Michael Gough (Mr Maudsley), Edward Fox (Hugh Trimingham)…
Durée 118 min.

C'est après *The Servant* que Joseph Losey a proposé à l'auteur dramatique, Harold Pinter, d'adapter *Le Messager*, un roman britannique écrit en 1953 par Leslie Poles Hartley, qui avait rencontré un grand succès et remporté plusieurs prix littéraires. Car en écrivant cette histoire d'un enfant de milieu modeste découvrant le poids mortel des convenances morales de la bonne société de la fin de l'ère victorienne, Hartley a touché le cœur des Anglais de l'après-guerre, vivant encore et toujours dans une société hantée par la fatalité des clivages et des déterminismes sociaux.



Alan Bates, Julie Christie

Dans un premier temps, Pinter, après avoir écrit un scénario d'une soixantaine de pages, avait renoncé, trouvant le roman « trop émouvant, trop parfait ». Ce n'est qu'après *The Accident* qu'il reprendra *Le Messager* pour sa troisième collaboration avec Losey. À la relecture, Pinter a redécouvert le roman non plus comme l'histoire d'un enfant témoin de la passion interdite de deux amants, mais plutôt comme une réflexion sur le temps. Hartley est influencé par la philosophie de Bergson, pour qui, à côté d'un temps linéaire, chronologique, il existe un autre temps multidimensionnel dans lequel passé, présent et futur n'existent pas, ne font qu'un ou coexistent dans des espaces temporels parallèles.
Le roman débute par cette phrase qui le résume tout entier : « Le passé est un pays étranger : on y fait les choses autrement qu'ici. » Pinter et Losey s'approprient totalement cette idée d'un passé indépendant du présent au point qu'ils ouvrent également le film par cette même phrase, prononcée *off* avec la voix de Léo adulte sur fond d'images pluvieuses. Bien vite, sur l'écran, la lumière de la campagne anglaise succède à la pluie, et, après un long travelling sur le domaine des Maudsley, le jeune Léo Colston arrive à Brentham. Le présent et le passé se succèdent ainsi instantanément. Ici, le jeune garçon côtoie le vieillard revenu sur les lieux de son enfance. Comme l'ouvrage de Leslie Hartley contient des éléments narratifs chers aux deux hommes (un lieu clos, un milieu fermé, un intrus qui investit, à ses risques et périls, cet environnement), ils construisent, en respectant fidèlement son intrigue et les émotions qu'elle génère, un film subtil et complexe.

En expérimentant dans *Le Messager* un certain nombre de procédés formels pour suggérer que « le passé et le présent ne font qu'un », idée plus littéraire ou philosophique que cinématographique, Losey cherche, en compagnie de son scénariste futur Prix Nobel de littérature, à élever les possibles cinématographiques, à faire du septième art un art littéraire. Il va ainsi utiliser la voix de Léo âgé sur des plans du passé et celle de Léo enfant sur des plans du présent. Pareillement, il demandera à son directeur de la photographie, Gerry Fisher, d'évoquer visuellement, esthétiquement, Renoir ou Constable pour les scènes du passé, et d'offrir une photo plus sombre, « de temps couvert », pour le présent, renversant ainsi la charge de la preuve, puisque l'habitude veut qu'en général, au cinéma, le passé soit gris ou sépia et les temps présents riches en lumière. Enfin, contrairement aux autres films qui jouent sur deux temps narratifs, il n'y a pas dans *Le Messager* de flash-back ni de flash-forward (flash en avant), mais des juxtapositions pour bien montrer que les temps ne s'imbriquent pas, mais sont « deux pays étrangers », deux univers parallèles et indépendants.
Ce travail autour de cet immense auteur donna à Losey et Pinter l'envie de s'attaquer au rêve de leurs vies : l'adaptation d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Après *Le Messager*, Pinter se mit donc en quête d'écrire un scénario tiré de l'œuvre de Proust, mais le projet resta lettre morte.

À travers *Le Messager*, qui sera l'aboutissement de la fructueuse collaboration d'Harold Pinter et de Joseph Losey, personne n'oubliera le jeune Dominic Guard, messager de son propre malheur, fasciné par Julie Christie, si belle sous son ombrelle. *Le Messager* demeure l'un des films majeurs d'une tendance littéraire du cinéma qui était alors à son apogée, puisque le film de Losey gagna la Palme d'or au Festival de Cannes en 1971, face à *Mort à Venise* de Luchino Visconti, adapté du roman de Thomas Mann.

PP

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La trahison.
- ➔ L'échec de l'initiation.
- ➔ Le rôle d'intermédiaire.
- ➔ Les paradis perdus.

Bibliographie

« L'univers de Joseph Losey », *CinémAction* n°96, Corlet-Télérama, 2000.
Joseph Losey, *L'œil du « Maître »*, Institut Lumière/Actes Sud, 1994.

Michel Strogoff

France – Italie – RFA – Yougoslavie, 1956

Jules Verne, *Michel Strogoff*, 1876.

SYNOPSIS

À la fin du XIXe siècle en Russie, une rébellion éclate et les lignes de communication sont rompues. Le tsar charge un courrier, Michel Strogoff, de parcourir plusieurs milliers de kilomètres à travers la Sibérie orientale occupée par un des chefs des insurgés, Féofor Khan, afin de prévenir le grand-duc, frère du tsar, du danger imminent qui le guette. Sur cette route pleine d'obstacles, il trouvera la belle Nadia, ainsi que les journalistes européens Harry Blount et Alcide Jolivet.

Curd Jürgens



Pr. Illiria Film/Les Films Modernes/ Produzione Gallone/UFUS
Réal. Carmine Gallone
Sc. Marc-Gilbert Sauvajon
Ph. Robert Lefebvre
Int. Curd Jürgens (Michel Strogoff), Geneviève Page (Nadia Fédor), Sylva Koscina (Sangarre) Jacques Daqmine (le grand-duc), Inkijinoff (Féofor Khan), Henri Nassiet (Ivan Ogareff), Sylvie (la mère de Strogoff), Louis Arbessier (le tsar), Gérard Buhr (Henry Blount), Jean Parédès (Jolivet), Françoise Fabian (Natko)...
Durée 111 min.

Autres versions :
- *Michel Strogoff* (Viktor Tourjansky, 1926), int. Ivan Mosjoukine
- *Michel Strogoff* (Jacques de Baroncelli et Richard Eichberg, 1935), int. Adolf Wohlbrück
- *The Soldier and the Lady* (George Nicholls Jr., 1937), int. Anton Walbrook
- *Michel Strogoff* (Eriprando Visconti, 1970), int. John Philip Law

Il n'est guère étonnant que *Michel Strogoff* soit l'un des romans les plus souvent adaptés au cinéma et à la télévision, et ce depuis le tout début du muet. Pur roman d'aventures, il ne nécessite pas de grands effets spéciaux, au contraire de certains des « voyages extraordinaires » relevant du fantastique ou de la science-fiction. Mais surtout, le roman est bâti sur un schéma narratif d'une simplicité et d'une force tellement élémentaires qu'il semble à l'avance taillé pour le cinéma. Réduit à sa plus simple expression, le sujet est le suivant. Un homme (un héros) doit aller d'un point A à un point B distant de plusieurs milliers de kilomètres, en traversant des territoires hostiles où l'attendent nécessairement de nombreux périls. Comme il a souvent été noté, ce thème peut aussi bien être celui d'un western classique ou de n'importe quel film ayant pour thème le voyage dangereux, ou celui de la quête héroïque.

Peu considérée dans l'histoire du cinéma mondial, la version de 1956 est un parfait exemple du système des coproductions européennes qui émergent en ce milieu des années 1950 et qui, sur le marché international, vont progressivement concurrencer et dans certains cas supplanter le cinéma hollywoodien qui entame alors un long déclin (lequel durera jusqu'à la naissance du « Nouvel Hollywood », environ quinze ans plus tard). L'axe principal de cette coproduction est formé par la France et l'Italie. L'Allemagne de l'Ouest se joint au financement, et il faut encore ajouter la Yougoslavie qui est alors fréquemment utilisée pour les tournages en extérieur (ainsi que pour ses figurants et sa cavalerie). Le générique reflète cet aspect cosmopolite. Des comédiens français et italiens entourent l'acteur allemand Curd Jürgens, grande vedette de l'époque, qui endosse le rôle de Strogoff – auquel il ressemble pourtant fort peu, en dehors d'une réelle « présence » physique et d'une certaine prestance athlétique. Le réalisateur, Carmine Gallone, est un grand spécialiste du cinéma « commercial ». C'est aussi un vétéran qui tourne depuis les années 1910 : mélodrames, films d'aventures, films d'opéra ou péplums, dont le célèbre film de propagande fasciste *Scipion l'Africain*. Dans sa carrière, ce *Strogoff* se situe entre deux épisodes de la série des *Don Camillo*...

Le film reflète, d'une certaine manière, la personnalité, ou plutôt l'absence de personnalité du cinéaste. Le scénario suit assez fidèlement la structure narrative du roman, en élaguant bien sûr celle-ci de plusieurs épisodes et surtout en diminuant le rôle de certains personnages secondaires. Des modifications apparaissent. Les deux journalistes deviennent français et écrivent pour des journaux opposés sur le plan politique. Pour introduire un élément de romance supplémentaire, Strogoff et Nadia ne se font plus passer pour frère et sœur, mais, sur ordre, pour mari et femme. Gallone ne retrouve pas le souffle des scènes « cultes » du roman, comme celle de l'aveuglement de Strogoff, avec sa célèbre phrase « Regarde de tous tes yeux, regarde ! », qui est totalement modifiée. Ce n'est pas par ses larmes, mais grâce à une intrigue ourdie par la favorite du khan (au demeurant un très beau personnage féminin) que Strogoff échappe à la cécité, et c'est lors de ce supplice qu'intervient l'inévitable ballet de femmes, séquence obligée de tout péplum et de tout film d'aventures en costumes européens. Mais par ailleurs, Gallone sait parfaitement filmer la mécanique narrative du roman. Les codes du genre sont parfaitement respectés, parfois jusqu'au cliché (le rôle du khan est tenu par l'inévitable Inkijinoff, spécialiste de l'interprétation de « méchants » depuis les années 1930), les scènes de foule sont nombreuses et bien dirigées, les paysages sont mis en valeur dans toute leur variété et le récit est soutenu d'un bout à l'autre. C'est en raison de ce respect des codes du genre que, par exemple, le film se conclut sur une bataille suivie d'un duel, et non plus sur le simple « retour » de Michel Strogoff qui, cinématographiquement, aurait été un « climax » trop faible. Sur ce point, la fonction d'évasion du roman de Verne



Geneviève Page, Curd Jürgens

est parfaitement respectée et ce *Strogoff* est un des meilleurs « film d'aventures en costumes » de l'époque.

Le public lui réserve un très bon accueil. Sorti à la fin de l'année 1956, il connaît une excellente carrière commerciale en France et devient un des champions des recettes (avec le *Guerre et Paix* de King Vidor et *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy, le temps étant décidément propice aux adaptations littéraires historiques). Ce succès prolongé conduit d'ailleurs à la réalisation d'une « suite », sur une histoire originale écrite par le même scénariste, Marc-Gilbert Sauvajon, *Le Triomphe de Michel Strogoff* (1960). Curd Jürgens, qui reprend le rôle, y est cette fois dirigé par un autre vétéran, Viktor Tourjansky, qui avait réalisé la version muette avec le grand acteur Ivan Mosjoukine, une œuvre qui avait marqué son époque. Pour l'anecdote, il faut aussi signaler une curieuse adaptation réalisée par Eriprando Visconti (neveu de Luchino), qui possède l'originalité d'être en partie suivie du point de vue du « traître » Ogareff, dont l'action se trouve ainsi en partie justifiée. Mais le film est ruiné par un budget de misère, une réalisation médiocre et, surtout, par le choix calamiteux de J.P. Law dans le rôle de Strogoff…

Ce personnage de légende fera encore des apparitions sur le petit écran sous la forme de feuilletons, mais en définitive c'est bien le film de Gallone, avec ses nombreuses diffusions à la télévision, qui reste encore aujourd'hui la version de référence.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Jules Verne au cinéma : les romans les plus adaptés, les romans oubliés.
- Le thème du voyage périlleux au cinéma : de Jules Verne à John Ford.
- La représentation des hordes tartares au cinéma.

Bibliographie

Claude Aziza, Cathy Boëlle-Rousset, *Le tour de Jules Verne en 80 mots*, Le Pré aux clercs, 2005.

Pierre Gires, « Jules Verne au cinéma », *Écran fantastique* n°9, 1979.

Les Misérables

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

SYNOPSIS

Un paysan, Jean Valjean, condamné à cinq ans de travaux forcés pour avoir volé un pain, sort du bagne de Toulon en 1815 après y avoir passé dix-neuf ans pour cause de multiples tentatives d'évasion… Il voue alors une haine tenace à la société. Mais son destin bascule lorsque l'évêque de Digne, Monseigneur Myriel, se dévoue pour lui éviter d'être de nouveau incarcéré à la suite du vol qu'il a perpétré dans sa maison. Dès lors, Jean Valjean va s'évertuer à ne faire que le bien autour de lui au détriment de son propre bonheur.

Les Misérables
France, 1934
Pr. Pathé-Nathan
Réal. Raymond Bernard
Sc. André Lang et Raymond Bernard
Ph. Jules Kruger
Int. Harry Baur (Jean Valjean), Charles Vanel (Javert), Florelle (Fantine), Josseline Gael (Cosette), Jean Servais (Marius), Orane Demazis (Éponine), Charles Dullin (M. Thénardier), Marguerite Moreno (Mme Thénardier)…
Durée 281 min.

Les Misérables
France – Allemagne – Italie, 1958
Pr. Pathé Cinéma/DEFA/P.A.C./Serena
Réal. Jean-Paul Le Chanois
Sc. Jean-Paul Le Chanois, René Barjavel
Ph. Jacques Natteau
Int. Jean Gabin (Jean Valjean), Bernard Blier (Javert), Danièle Delorme (Fantine), Béatrice Altariba (Cosette), Serge Reggiani (Enjolras), Sylvia Monfort (Éponine), Bourvil (M. Thénardier), Elfriede Florin (Mme Thénardier), Fernand Ledoux (Monseigneur Myriel)…
Durée 180 min. (en 2 épisodes)


Lino Ventura, Les Misérables *(Robert Hossein, 1982)*



Les Misérables
France, 1982
Pr. G.E.F/Modern Media Filmproduktion/SFP/ TF1 Films Production
Réal. Robert Hossein
Sc. Alain Decaux
Ph. Edmond Richard
Int. Lino Ventura (Jean Valjean), Michel Bouquet (Javert), Évelyne Bouix (Fantine), Christiane Jean (Cosette), Frank David (Marius), Candice Patou (Éponine), Jean Carmet (M. Thénardier), Françoise Seigner (Mme Thénardier), Louis Seigner (Monseigneur Myriel)…
Durée 187 min.



Harry Baur,
Les Misérables *(Raymond Bernard, 1934)*



Jean Gabin, Bourvil, Béatrice Altariba, Sylvia Montfort,
Les Misérables *(Jean-Paul Le Chanois, 1958)*

Avec Alexandre Dumas ou Georges Simenon, Victor Hugo figure sans doute parmi les auteurs ayant le plus nourri le septième art, adaptateur parfois féroce et sans scrupule de monuments littéraires. Comme le notent tristement Mireille Gamel et Michel Serceau, « plus de 160 adaptations et aucun chef-d'œuvre ! ».

Pour Hugo, faut-il y voir un lien direct entre roman populaire et cinéma, ou plutôt replacer ce dernier en ligne directe avec le mélodrame du XIXe siècle ? *Les Misérables* s'enrichit également d'une fibre historique particulière, atteignant par son lyrisme littéraire la dimension de « roman national » théorisée par Michelet comme socle de la culture républicaine.

Indiscutablement, les différentes versions cinématographiques des *Misérables* renvoient davantage aux préoccupations sociales et politiques de leurs adaptateurs et aux problèmes de leur propre époque, qu'à la fidélité envers le roman.

Le film de Raymond Bernard se situe dans l'antichambre du Front populaire : les scènes d'insurrection rendent hommage au cinéma soviétique et annoncent *La Marseillaise* de Renoir. *Les Misérables* de Jean-Paul Le Chanois relève du livre d'images, transposition cinématographique en 1957 du prix d'excellence reçu à la fin de l'année et dont la diffusion est prioritaire dans les écoles françaises de l'après-guerre. On aurait pu s'attendre à une œuvre moins consensuelle, plus engagée de la part d'un Le Chanois qui avait rejoint la Résistance durant les années noires. L'adaptation de Robert Hossein, enfin, renoue en 1982 avec un naturalisme plutôt empreint d'une esthétique zolienne. Elle traduit l'émergence de la violence iconographique au sein de la culture médiatique de masse au début des années 1980, au prix d'une emphase qui ne rend pas forcément service à l'œuvre d'Hugo. La volonté de sceller l'hommage a beau être indéniable, il n'est pas forcément bon signe de graver le marbre au marteau-piqueur !

Le personnage de Jean Valjean est tellement mythique qu'à l'instar de d'Artagnan ou de Maigret, il jouit d'une sorte d'autonomie au sein des films, permettant de distinguer le travail de l'acteur d'avec la qualité intrinsèque de l'ensemble dans lequel il évolue. Harry Baur livre ainsi un Valjean funèbre alors que Jean Gabin est bien engoncé dans le personnage et que son dialoguiste, Michel Audiard, semble presque sous surveillance !

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La géographie du Paris des Misérables.
- Le peuple dans la littérature du XIXe siècle et ses représentations à l'écran.
- Les représentations des gamins de Paris (titi, poulbot, gavroche).
- Le Paris des insurrections et des révolutions.

Celui-ci fut d'ailleurs très vite écarté du projet. Lino Ventura campe un Valjean hiératique, enfin crédible en forçat herculéen. Il faut vraiment toute l'errance d'Hossein en matière de mise en scène pour démolir le film autour d'une prestation aussi exceptionnelle, la fin de la barricade filmée au ralenti marquant un summum du mauvais goût et de l'outrance racoleuse. Cette dernière scène est un marqueur historique d'importance : chez Raymond Bernard en 1933, on a à faire avec l'esthétique quarantuitarde, la barricade de l'espoir et des lendemains qui chantent. Chez Le Chanois et chez Hossein, on aurait plutôt un renvoi à la barricade communarde, désespérée, presque maudite… Les lendemains ont fini de chanter.

L'œuvre de Victor Hugo est tellement profuse, complexe, qu'en livrer une adaptation conduit presque inévitablement à s'engager sur un chemin balisé aux étapes connues et incontournables. Autant l'on peut s'affranchir du bagne initiatique, autant la scène chez Monseigneur Myriel doit amorcer le film, suivie de la charrette du père Fauchelevent relevée par Valjean sous l'œil froid de Javert, puis de la déchéance annoncée de Fantine. Point cardinal du livre, la rencontre de Cosette portant son seau et tirée de l'enfer des Thénardier. Suit alors une sorte de ventre mou de toutes les adaptations, des turbulences du Quartier latin à la bluette entre Marius et Cosette, jusqu'à la reprise de l'action, la barricade et la mort de Gavroche. À partir de là, Valjean surgit comme le sauveur suprême et finit le film alors que Javert comprend et se noie. Le principal obstacle des *Misérables* tient peut-être principalement à ce manque constant de surprises, ce qui invite à se replonger dans l'œuvre initiale et à s'y perdre. L'aspect économique entre aussi en ligne de compte. Ainsi, la version en trois parties du film de Raymond Bernard est mutilée et réduite à deux parties après la guerre, alors que le premier montage de Le Chanois donnait un résultat de près de quatre heures trente, raccourci d'une heure pleine (!) au montage final. Le film d'Hossein connaît une exploitation en salles et un montage pour la télévision, lequel n'est pas tellement plus original que ses épigones.

Les Misérables au cinéma est-il dès lors à ce point mauvais qu'il faille s'en préserver ? Justement non, et ce pour au moins trois raisons.

- La première, et la principale, est que ces films ont tous les qualités de leurs défauts, à savoir qu'ils forment, chacun à sa manière, une excellente introduction à l'œuvre d'Hugo. Les innombrables facettes du livre ne sont en rien corrompues par une colonne vertébrale mise en images, à l'instar de ces livres d'enfance qui sont assurément des tremplins de lecture.

- En outre, chaque film offre un remarquable panorama du jeu dramatique de son époque, compte tenu du nombre de talents rassemblés pour les seconds rôles. Javert, tout d'abord, sorte de jubilation d'acteur, offre à Charles Vanel, Bernard Blier et Michel Bouquet l'occasion de compositions remarquables, avec une mention spéciale pour Blier, tout simplement prodigieux. Mais il faudrait ajouter Jean Marais ou Fernand Ledoux

Michel Bouquet, Les Misérables *(Robert Hossein, 1982)*



Lino Ventura, Christiane Jean, Les Misérables *(Robert Hossein, 1982)*

en Myriel, Bourvil ou Jean Carmet en Thénardier, Sylvia Montfort en Éponine, Danielle Delorme ou Évelyne Bouix en Fantine, Serge Reggiani, littéralement habité, en Enjolras chez Le Chanois. Et puis le premier rôle au cinéma de Denis Lavant en Montparnasse, dans la version de Robert Hossein. De toute évidence, chaque *Misérables* est un vivier de talents cinématographiques.
- Enfin, les trois films sont autant d'initiations au Paris du XIXe siècle, vision certes bien lacunaire, mais déjà très utile pour s'immerger dans le Paris des révolutions.
Non seulement les différentes versions des *Misérables* sont à regarder avec intérêt, mais elles sont, d'une certaine façon, *complémentaires* et permettent, par leur confrontation, d'éveiller un premier esprit critique en matière de cinéma, tout en donnant envie de lire le roman. Même s'il est permis de se demander si la meilleure variante n'est finalement pas celle de Marcel Bluwal pour la télévision en 1972, avec Georges Géret en forçat évadé.

Quelle que soit l'adaptation, le cri de Jean Valjean à l'audience du procès de Champmathieu, par lequel il révèle sa véritable identité avant de s'enfuir au chevet de Fantine, reste un moment d'anthologie, en livre comme en film !

LB



Bibliographie

Jean-Louis Leutrat, *Cinéma et littérature. Le grand jeu*, Paris, De l'incidence éditeur, 2010.

Mireille Gamel et Michel Serceau, « Le Victor Hugo des cinéastes », *CinemAction* n°119, Corlet éditeur, 2006.

Arnaud Laster, « *Les Misérables* : du cinéma muet à la télévision. Cent ans d'inspiration pour les cinéastes du monde entier », *L'Avant-Scène cinéma* n°438/439.

Alain Corbin et Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.

Olivier Dumont et René Paulin, « Lire avec le cinéma : *Les Misérables*. Cosette à la fontaine, plan par plan », http://www.ac-creteil.fr/lettres/pedagogie/college/4e/miserables_film/cosette.htm (magnifique travail d'initiation à la lecture iconographique et à la grammaire cinématographique).

Moby Dick

Grande-Bretagne – États-Unis, 1956

Herman Melville, *Moby Dick*, 1851, trad. 1928.

SYNOPSIS

Milieu du XIXe siècle. Un marin, Ismaël, embarque à bord d'un baleinier, le Pequod, *à Nantucket. Celui-ci est commandé par le capitaine Achab, unijambiste depuis un combat mené contre une baleine blanche monstrueuse : Moby Dick. La campagne se déroule bien, mais Achab ne vit plus que pour retrouver cette baleine légendaire. Son obsession prend des proportions titanesques et va entraîner à la mort tout son équipage, à l'exception d'Ismaël, seul survivant.*

Pr. Moulin Productions Inc./Warner Bros.
Réal. John Huston
Sc. Ray Bradbury, John Huston
Ph. Oswald Morris, Freddie Francis
Int. Gregory Peck (Achab), Richard Basehart (Ismaël), Orson Welles (Mapple), Leo Genn (Starbuck), Harry Andrews (Stubb)
Durée 115 min.

Autres versions :
- *Moby Dick* (Lloyd Bacon, 1930), int. John Barrymore (Achab)
- *Moby Dick* (Franc Roddam, 1998, tv), int. Patrick Stewart (Achab), Henry Thomas (Ismaël), Gregory Peck (Mapple)
- *Capitaine Achab* (Philippe Ramos, 2007), int. Denis Lavant (Achab)

Dans son autobiographie, John Huston consacre un chapitre entier au tournage de *Moby Dick* en revenant sur les multiples obstacles qu'il eut à surmonter, ainsi que sur la difficulté même de l'adaptation du roman de Melville : « Transposer cette œuvre à l'écran était une entreprise écrasante. Rétrospectivement je me demande même si elle était possible. »
Moby Dick est un des engagements les plus personnels de John Huston. Au moment de sa réalisation, le réalisateur figure parmi les grands cinéastes de son époque, auteur de films déjà classiques comme *Le Faucon maltais*, *Quand la ville dort* ou *Moulin Rouge*. Huston est ici son propre producteur (adossé à la Warner) et également coscénariste. Le film est véritablement sous son contrôle.

Gregory Peck, Moby Dick *(John Huston, 1956)*





Leo Genn, Gregory Peck, Moby Dick *(John Huston, 1956)*



Noble Johnson, John Barrymore, Walter Long, Moby Dick *(Lloyd Bacon, 1930)*

Dès le début, il est conscient de la difficulté d'adapter le texte de Melville. Il fait le choix de s'associer avec un scénariste, et choisit l'écrivain Ray Bradbury. Ce dernier est alors célèbre pour ses récits de science-fiction, en particulier les *Chroniques martiennes* (1950). Huston estime que certaines de ses pages peuvent soutenir la comparaison avec Melville mais, au-delà, l'arrivée de Bradbury oriente l'adaptation vers le conte, aux frontières avec le fantastique. Le film reprend la structure fondamentale du roman, ainsi que certains de ses épisodes les plus marquants : le prêche de Mapple, l'entrée en scène tardive d'Achab, la pièce clouée promise au premier marin qui signalera la baleine blanche, les scènes de chasse, etc. Mais il évacue les très nombreuses digressions, les considérations philosophiques et les chapitres quasi « documentaires » qui donnent au roman toute son ampleur mais qui se révèlent peu cinématographiques. Les personnages secondaires (comme Queequeg) et jusqu'à Ismaël lui-même, cette voix narrative par laquelle le récit est dit chez Melville, voient leur importance réduite. En revanche, Bradbury et Huston insistent sur l'aspect mythologique du récit en se concentrant sur le drame à la fois épique et métaphysique de la lutte d'Achab contre Moby Dick.

Dans le même temps, Huston attache une importance toute particulière à l'aspect visuel du film, aidé en cela par le grand chef opérateur Freddie Francis (qui signera par la suite la photo des films de David Lynch, tout en devenant lui-même réalisateur). Il opte pour un étrange procédé combinant le noir et blanc avec le Technicolor. L'idée d'Huston est de se référer aux anciennes gravures marines, ainsi qu'aux illustrations (Eric Thake, Rockwell Kent) ornant certaines éditions de *Moby Dick*. Dans ce cas de figure, le travail d'adaptation inclut donc le « paratexte » du roman proprement dit.

À la sortie du film, tout le travail sur la mise en scène et l'esthétique est presque unanimement salué. Mais la critique, comme le public, est plus réservée face au choix et à l'interprétation de Gregory Peck dans le rôle d'Achab. Il s'agit alors d'un emploi très inhabituel pour la grande star. De plus, son jeu sombre, intense et renfermé, tranche singulièrement avec la précédente interprétation donnée par John Barrymore dans la version de 1930 (dans un film assez médiocre). Au fil des ans et des reprises du film, c'est au contraire la modernité du jeu de Peck, tranchant avec les conventions hollywoodiennes de l'époque, qui marque le spectateur. L'acteur rendra en quelque sorte un hommage à ce film en interprétant le rôle du père Mapple dans la version télévisée de 1998, rôle tenu chez Huston par Orson Welles, le temps d'un monologue anthologique. Une récente et curieuse variation sur *Moby Dick*, réalisée en France par Philippe Ramos, permet de constater l'inscription d'Achab parmi les grands personnages mythiques contemporains.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Les références bibliques et mythologiques de *Moby Dick*.
- La quête et l'échec chez John Huston (*Le Faucon maltais*, *L'Homme qui voulut être roi*, etc.).
- L'œuvre de Ray Bradbury, romancier et scénariste.



Bibliographie

Robert Benayoun, « John Huston », *Cinéma d'aujourd'hui* n°44, Seghers, 1966.

John Huston, *John Huston*, Pygmalion, 1982.

Mort à Venise

Italie – France, 1971 (*Morte a Venezia*)

Thomas Mann, *La Mort à Venise* (*Der Tod in Venedig*), 1912, trad. 1925.

SYNOPSIS

En 1911, traversant une sorte de crise morale et spirituelle qu'il a du mal à comprendre, Gustav Von Aschenbach, un artiste allemand au faîte de la gloire entré dans la cinquantaine, décide de se dépayser et entreprend un voyage. Celui-ci le mène à Trieste puis à Venise. Il s'installe au Grand Hôtel des Bains, *sur le Lido. Dans ce luxueux palace fréquenté par la haute société européenne, il est immédiatement bouleversé par la beauté parfaite d'un adolescent blond prénommé Tadzio. N'osant l'aborder, il guette ses apparitions au détour des ruelles, lors des visites de Venise que Tadzio fait avec ses sœurs, sa bonne française et sa mère. Dans le même temps, une épidémie de choléra se répand sur la ville. Alors qu'il pensait quitter Venise, Aschenbach décide de rester et, en face de l'adolescent, se sent pris d'un irrépressible besoin de rajeunir. Il se confie aux soins du coiffeur de l'hôtel qui le farde et lui colore les cheveux. Ainsi grimé, il commence à ressentir les premiers assauts de la fièvre…*

Bjorn Andersen



Pr. Alfa Cinematografica/PECF
Réal. Luchino Visconti
Sc. Luchino Visconti, Nicola Badalucco
Ph. Pasqualino De Santis
Int. Dirk Bogarde (Aschenbach), Bjorn Andresen (Tadzio), Silvana Mangano (mère de Tadzio), Romolo Valli (directeur de l'hôtel), Marisa Berenson (Frau von Aschenbach)…
Durée 130 min.

Dans la riche et complexe filmographie de Luchino Visconti, *Mort à Venise* est l'œuvre qui succède directement aux *Damnés* (1969), qui expose la dégénérescence d'une grande famille allemande lors de la montée du nazisme. Visconti poursuit donc dans une thématique et une esthétique très éloignées de ses premiers longs métrages, qui étaient alors des fers de lance du néoréalisme. À partir, essentiellement, du *Guépard* (1963), Visconti tourne de grands films en costumes dans lesquels se développe une esthétique de la « décadence » – que celle-ci soit celle d'une société, d'une famille, d'un individu ou d'un groupe. À ce titre, l'adaptation de la longue nouvelle (ou du court roman) de Thomas Mann est une des œuvres les plus intenses et les plus personnelles du cinéaste.

Visconti reprend l'essentiel du texte : le lieu (Venise), l'époque (le début du XXe siècle) et la trame narrative. Mais il opère une modification très importante. S'il est toujours un artiste connu, Aschenbach n'est plus un écrivain, mais un musicien compositeur, pour être précis. Comme le personnage du texte original, il vit une sorte de crise morale et artistique, échouant dans sa quête du « beau » et de la perfection, qui va soudain se présenter à lui sous la forme sublimée d'un jeune adolescent. Mais ce glissement de la littérature vers la musique est loin d'être arbitraire ou anecdotique. D'une part cette transformation fait le lien avec un autre roman de Thomas Mann, *Dr Faustus*, dont le thème rejoint d'une certaine manière celui des *Damnés* de Visconti, créant ainsi une sorte de spirale d'influence littéraire (les séquences en flash-back font ainsi référence à *Faustus*). De l'autre, *Mort à Venise* est un film baignant





Dirk Bogarde

entièrement dans la musique, et en particulier celle de Gustav Malher, qui accompagne l'errance d'Aschenbach tout en étant, elle-même, une référence historique de première importance. Aschenbach devient donc ainsi un double de Malher, sans pour autant qu'il s'agisse d'une biographie du célèbre compositeur.

Le film se présente avant tout comme une longue médiation contemplative, baignée par les symphonies de Malher. Visconti suit la descente progressive d'un homme vers sa propre mort dans un décor idyllique qui, progressivement, se délite à son tour et se met à symboliser la décrépitude, à la fois d'un esprit et de toute une société promise à l'anéantissement (le film, comme le roman, se situe peu de temps avant la Première Guerre mondiale). Sur un rythme lent et des plans composés comme des tableaux, à la photographie soigneusement étudiée, le film se met à ressembler à un poème symphonique – tout en reprenant les passages clés du roman, comme le passage d'Aschenbach chez le coiffeur qui, en tentant de le « rajeunir », le transforme en « vieux beau » poudré et pathétique. Certaines prises de vue, en revanche, résument tout l'enjeu du récit – comme la très célèbre scène au cours de laquelle Aschenbach croise Tadzio sur la plage, ce dernier, en maillot de bain, marchant dans un étrange mouvement de balancier.

Le choix des comédiens, qui est un des points forts de tout le cinéma de Visconti, est ici fondamental. Le réalisateur réussit en premier lieu l'essentiel et le plus risqué, c'est-à-dire donner une existence visuelle et charnelle au personnage de Tadzio, qui, dans le texte de Mann, est donné comme une sorte de fantasme de la beauté absolue et d'expression fantasmatique des refoulements d'Aschenbach. Il y parvient, grâce à un jeune comédien suédois inconnu, alors âgé de 16 ans. Le choix de Dirk Bogarde, au delà du paradoxe apparent que constitue celui d'un acteur britannique pour incarner un allemand dans un film italien, est également fondamental : non seulement en raison du talent du comédien, mais aussi parce qu'il amène avec lui sa propre mythologie faite de rôles souvent « ambigus ». Visconti apprécie ses qualités d'acteurs, l'ayant fait tourné dans *Les Damnés*, chef-d'œuvre dans lequel Bogarde tient déjà un rôle fondamental.

Le film rencontre un accueil critique inégal (certains lui reprochant son esthétisme parfois considéré comme gratuit) mais souvent très favorable. Le succès public lui, est très étendu et durable, plaçant rapidement le film au rang des classiques. Par un curieux effet annexe, il sera, pour de nombreux spectateurs, l'occasion de redécouvrir l'œuvre de Gustav Malher, en particulier la cinquième symphonie, qui sera désormais fréquemment exploitée dans le septième art.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Beauté et décadence.
- ➔ Venise comme métaphore.
- ➔ La traduction cinématographique de conceptions artistiques.
- ➔ La révélation du beau en littérature et au cinéma.



Bibliographie

Lino Micciche, *Morte a Venezia*, Capelli, 1971.

Laurence Schifano, *Luchino Visconti, les feux de la passion*, Perrin 1987 (rééd. Folio, 2009).

Marianne Schneider, *Visconti*, Institut Lumière-Actes Sud, 2009.

Alain Sanzio et Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste*, Ramsay, 1986.

Jean-Claude Guiguet, « À propos de *Mort à Venise* de Luchino Visconti », *Revue du cinéma* n°257, février 1972.

Le Mystère de la chambre jaune

France – Belgique, 2002

Gaston Leroux, *Le Mystère de la chambre jaune*, 1907.

SYNOPSIS

Dans une grande propriété, la fille du professeur Stangerson est victime d'une tentative d'assassinat. L'énigme est incompréhensible, car la victime est retrouvée blessée, seule à l'intérieur de sa chambre fermée, sans aucune issue possible. Un jeune et brillant journaliste, Rouletabille, enquête sur l'affaire et fait preuve de ses dons pour la logique et le raisonnement.

Le célèbre roman de Gaston Leroux, l'une des plus célèbres énigmes de « meurtre en chambre close », a déjà été porté trois fois à l'écran dans le cinéma français, avant cette version réalisée par un cinéaste atypique, connu jusqu'alors pour des comédies étranges et décalées (*Versailles rive gauche*). Très rapidement, dans l'histoire de ces adaptations, s'est posée la question du rapport à ce roman qui, par bien des aspects, a vite été considéré comme « daté » (par le style littéraire, l'intrigue, le cadre historique qui renvoient au genre du roman-feuilleton un peu désuet). C'est ainsi que, si les deux premières versions, en particulier la première parlante, réalisée par Marcel L'Herbier (un grand succès public), suivent littéralement le texte d'origine, la version de 1948 tentait une « modernisation » en replaçant le récit à l'époque contemporaine à celle de la réalisation du film. Le film de Bruno Podalydès, qui replace l'histoire au début du XXe siècle, témoigne du nouvel intérêt exprimé pour l'œuvre de Gaston Leroux (depuis les années 1970), considérée comme offrant plusieurs niveaux de lecture : on y trouve une poésie surréaliste et un grand art de l'imaginaire. Ce regain d'intérêt s'inscrit dans un mouvement plus large qui réhabilite de plus en plus les genres populaires (à travers la littérature, le cinéma, la bande dessinée, etc.), de sorte qu'il est maintenant impossible de restreindre le traitement d'une œuvre comme *Le Mystère de la chambre jaune* au seul premier degré.

Pr. Why Not/Wild Bunch/France 2/RTBF/Wallimage
Réal. Bruno Podalydès
Sc. Bruno Podalydès
Ph. Christophe Beaucarne
Int. Denis Podalydès (Rouletabille), Pierre Arditi (Frédéric Larsan), Claude Rich (de Marquet), Sabine Azéma (Mathilde Stangerson), Michael Lonsdale (Stangerson), Olivier Gourmet (Robert Darzac)…
Durée 118 min.

Autres versions :
- *Le Mystère de la chambre jaune* (Maurice Tourneur, 1912)
- *Le Mystère de la chambre jaune* (Marcel L'Herbier, 1930), int. Roland Toutain (Rouletabille)
- *Le Mystère de la chambre jaune* (Henri Aisner, 1948), int. Serge Reggiani (Rouletabille)



Jean-Noël Brouti, Denis Podalydès

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Gaston Leroux au cinéma et à la télévision.
- ➔ Les représentations de Tintin au cinéma, directes (films, dessins animés) ou indirectes (*L'Homme de Rio*).
- ➔ Cinéma et bande-dessinée : rapports et divergences.

Denis Podalydès, frère de Bruno et collaborateur régulier, interprète le rôle de Rouletabille, et prend nécessairement acte de ce nouveau regard sur ce type de littérature policière. Ce (mélo)drame tragique et mystérieux devient une comédie surréaliste. Pour autant, il ne s'agit pas d'une parodie. Le décalage est produit d'une part par l'interprétation de comédiens qui, tous, « surjouent » légèrement, ce qui provoque une distance complice et amusée avec le drame en train de se jouer ; et d'autre part, et paradoxalement, par la grande fidélité à l'œuvre originale. Le film restitue les péripéties les plus invraisemblables (dont la fameuse horloge qui sert de cachette) ou les dialogues les plus célèbres, en particulier l'énigmatique phrase toujours citée par les admirateurs de Gaston Leroux : « Le presbytère n'a rien perdu de son charme, ni le jardin de son éclat. »

Toutefois, le style cinématographique diffère nettement des versions précédentes, et se révèle être influencé par d'autres sources, la principale étant la bande dessinée belge, et en particulier l'œuvre d'Hergé. Grand admirateur des aventures de *Tintin*, Podalydès utilise ici une technique qui rappelle le style de la « ligne claire », technique dont Hergé est le grand maître : des cadres simples, une narration fluide, des « découpes » parfaitement nettes des personnages sur les décors. Au-delà de cette influence formelle, le film multiplie les exemples d'intertextualité. Rouletabille, reporter, évoque Tintin jusque dans sa tenue vestimentaire ; deux policiers ressemblent aux Dupont-Dupond. La demeure même peut faire penser au château de Moulinsart. Enfin, il faut savoir que Podalydès s'amuse dans tous ses films à placer quelque part dans le décor une réplique de la « XFLR6 », fusée lunaire de l'album *Objectif Lune* (on l'aperçoit dans le bric-à-brac du laboratoire de Stangerson). Ce gag récurrent prend ici une dimension supplémentaire en raison de son anachronisme qui l'oriente vers une véritable consigne de lecture, consigne renforcée par un élément paratextuel encore plus important : l'affiche du film dont le graphisme imite celui des albums de bande dessinée.

Ce *Mystère de la chambre jaune* peut donc être vu tout à la fois comme une adaptation fidèle de Gaston Leroux, comme un regard porté sur son œuvre et comme une réadaptation de celle-ci par le filtre de la culture bédéphile. Comme pour la version de 1930, devant le succès du film, celui-ci sera poursuivi par l'adaptation de la suite directe du roman, *Le Parfum de la dame en noir*, qui ira plus loin encore dans une forme d'humour distancié et absurde.

LA



Claude Rich, Olivier Gourmet



Pierre Arditi



Bibliographie

ALFU, *Gaston Leroux, parcours d'une œuvre*, Encrage éditions, « Références », 1996.

Jean Rollin, « Aujourd'hui Gaston Leroux », *Midi Minuit fantastique* n° 23 et 24, 1972.

Daniel Compère (dir.), *Dictionnaire du roman populaire francophone*, Nouveau Monde éditions, 2007.

Le Nom de la rose

France – Italie – RFA, 1986 (*Der Name der Rose*)

Umberto Eco, *Le Nom de la rose* (*Il Nome della rosa*), 1980, trad. 1982.

SYNOPSIS

Au début du XIVe siècle, dans une abbaye isolée, une importante réunion doit se tenir entre des congrégations religieuses et des envoyés du Pape. Guillaume de Baskerville, un moine à l'esprit pénétrant, y arrive en compagnie de son jeune novice, Adso. Très vite, il découvre que des meurtres ensanglantent l'abbaye, qui abrite en son sein une fabuleuse bibliothèque dont l'accès est strictement contrôlé. Guillaume mène son enquête et comprend que les meurtres tournent autour d'un livre mystérieux, extrait du labyrinthe de la bibliothèque.

Pr. Les Films Ariane/FR3/Cristaldi Films/Neue Constantin Films/RAI
Réal. Jean-Jacques Annaud
Sc. Gérard Brach, Alain Godard, Andrew Birkin, Howard Franklin
Ph. Tonino Delli Colli
Int. Sean Connery (Guillaume de Baskerville), Christian Slater (Adso de Melk), Michael Lonsdale (l'abbé), Féodor Chaliapin Jr (Jorge), F. Murray Abraham (Bernardo Gui), Ron Perlman (Salvatore)…
Durée 131 min.

Le générique du film, en lieu et place des classiques formules « d'après le roman… » ou « adapté du roman… », emploie une expression inédite jusqu'alors au cinéma. Il s'agit d'« un palimpseste du roman d'Umberto Eco ». Cette jolie formulation indique tout à la fois que le sujet central du roman et du film est le monde des livres et de l'écriture, en même temps qu'elle signifie, dès l'ouverture du film, l'impossibilité d'une adaptation fidèle de l'œuvre littéraire d'origine.
Best-seller relativement inattendu, le livre d'Umberto Eco, connu jusqu'alors comme universitaire, linguiste et sémiologue, est en effet une œuvre extraordinairement dense. Sous la forme d'un « roman policier historique », genre relativement bien balisé, il s'agit d'une réflexion



Sean Connery

théorique sur le pouvoir des livres, d'une œuvre philosophique, d'une analyse théologique (sur les diverses facettes de l'Église, ou sur l'histoire des hérésies), d'une reconstitution historique à l'érudition prodigieuse autour d'une époque trouble et peu connue. Et l'œuvre recèle encore bien d'autres pistes de lecture.

Le film tiré du *Nom de la rose* (une riche coproduction européenne tournée en anglais) prend nettement le parti de ne traiter que certains aspects du roman en négligeant ou en éliminant beaucoup d'autres. Le choix est parfois radical, mais c'est le prix à payer pour livrer au final une œuvre filmique cohérente et d'une durée commerciale acceptable. De ce fait, le film se concentre avant tout sur l'enquête policière. Les débats et les nombreuses digressions philosophiques, littéraires, historiques ou théologiques, s'ils ne sont pas totalement éliminés, ne figurent qu'en arrière-plan, constituant au sens propre un « fonds » qui assure à la fois un aspect authentique au film et une profondeur à tous les agissements des protagonistes. L'intrigue amoureuse (entre le jeune Adso et la paysanne) prend une dimension plus forte et plus importante que dans le roman. C'est même cette figure féminine qui, dans le film, explicite le titre mystérieux dont le sens était laissé à la compréhension du lecteur, par une phrase en latin laissée telle quelle à la toute fin du film, et qui revêt un sens particulier par les commentaires en voix off du narrateur (Adso à la fin de sa vie) : *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*.

L'esthétique du film diffère sensiblement des descriptions du roman, pour des raisons tout à la fois de compréhension (il faut que le spectateur puisse se repérer) et de choix artistiques. C'est particulièrement évident dans le cas de la célèbre bibliothèque labyrinthique. Dans le roman, celle-ci évoquait à l'évidence la « bibliothèque de Babel » de la célèbre nouvelle de J.L. Borges. Dans l'œuvre filmique, la référence est davantage picturale, et le décor, tout comme le « circuit » du labyrinthe, semble provenir des gravures paradoxales d'Escher.

Le terme de « palimpseste » employé en ouverture fait référence à l'une des principales caractéristiques littéraires du roman d'Eco, à savoir son jeu permanent avec les modes et les niveaux d'intertextualité. C'est ainsi que la clé de l'énigme réside dans un ouvrage perdu d'Aristote que l'on « imagine » à partir d'autres textes, ou que les noms de certains protagonistes sont autant de clés ou de références. Jorge, le bibliothécaire aveugle, évoque bien sûr Borges. Mais l'exemple le plus évident et le plus ludique est le nom du héros, Guillaume de Baskerville, qui renvoie simultanément à Guillaume de Lorris, le poète du XIIIe siècle auteur de la première partie du poème allégorique *Le Roman de la rose*, et au *Chien des Baskerville*, d'Arthur Conan Doyle, une des aventures les plus célèbres de Sherlock Holmes. Évidente à la lecture, cette clé est soulignée dans le film par une pièce de dialogue, lorsque Guillaume lance en souriant un « Élémentaire, mon cher Adso », expression absente du roman (et, paradoxalement, du « canon » holmésien), mais popularisée par les nombreux films mettant en scène le célèbre détective et son discours de la méthode (« Elémentaire, mon cher Watson »).

Cette intelligence de l'adaptation, qui repose sur les mêmes principes que ceux énoncés par le producteur David O. Selznick pour les romans réputés « inadaptables » (et qui ont également été repris, dans le cas du *Seigneur des Anneaux*), a assuré au film un excellent accueil aussi bien critique que public. Il est considéré aujourd'hui comme le meilleur long métrage de Jean-Jacques Annaud, qui n'a pas toujours été aussi heureux dans ses adaptations littéraires (*La Guerre du feu* fut une réussite, mais *L'Amant* un cuisant échec). Il offre également un de ses plus grands rôles à Sean Connery, star internationale qui fait ici totalement oublier son image mythique de James Bond au profit de celle d'un « Sherlock Holmes médiéval ».

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le mythe du labyrinthe (littérature et cinéma), du Minotaure à *Shining*.
- Le genre du « roman policier historique ».
- Le mythe de Sherlock Holmes et ses aventures « extra-canoniques ».
- Filmer la philosophie.


Bibliographie

Umberto Eco, *De Bibliotheca*, L'Échoppe, 1986.
www.sshf.com (site de la société Sherlock Holmes de France)
www.umbertoeco.com/en (site consacré à Umberto Eco – en anglais)
www.jjannaud.com (site officiel de J.J. Annaud)

Oliver Twist

Grande-Bretagne, 1948

Charles Dickens, *Oliver Twist*, 1837.

SYNOPSIS

Au XIXe siècle, dans l'Angleterre victorienne, Oliver Twist, jeune orphelin, est chassé de l'hospice pour avoir demandé une ration supplémentaire de gruau. Engagé comme apprenti par Mr Sowerberry, fabricant de cercueils et croque-mort, le garçon est maltraité et réussit à s'enfuir. Il se rend à Londres pour tenter de gagner sa vie. Il y rencontre Artful Dodger qui l'introduit auprès d'une bande de jeunes voleurs dirigé par un dénommé Fagin, personnage sombre et ambigu. Sous la coupe de celui-ci, Oliver Twist devient un membre à part entière du gang ; il subit les menaces du fourbe Bill Sikes, proche de Fagin, et recueille les attentions de Nancy, jeune fille attendrie par le destin d'Oliver mais également maîtresse de Sikes. Après une arrestation pour un vol qu'il n'a pas commis, l'orphelin est en quelque sorte adopté par Mr Brownlow, seule personne le traitant comme un être humain. Mais la bande l'enlève à nouveau et le discrédite auprès de son protecteur en le faisant passer pour le voleur qu'il refuse de devenir.

Pr. Cineguild
Réal. David Lean
Sc. Stanley Haynes, David Lean
Ph. Guy Green
Int. John Howard Davies (Oliver Twist), Alec Guinness (Fagin), Robert Newton (Bill Sikes), Kay Walsh (Nancy), Francis L. Sullivan (Mr Bumble)…
Durée 111 min.

Autres versions :
• *Oliver Twist* (Frank Lloyd, 1922), int. Jackie Coogan (Oliver Twist), Lon Chaney (Fagin).
• *Oliver !* (Carol Reed, 1948), int. Mark Lester (Oliver Twist), Ron Moody (Fagin).
• *Oliver Twist* (Roman Polanski, 2005), int. Barney Clark (Oliver Twist), Ben Kingsley (Fagin).

Oliver Twist est le premier « vrai » roman de Charles Dickens, après des débuts brillants de journaliste et l'expérience comique de *Mr Pickwick*. En 1837-1839, le roman paraît en fascicules illustrés et remporte un succès colossal. C'est sans doute l'œuvre la plus « pure » de Dickens, au sens où il en prolongera de nombreux thèmes dans des titres ultérieurs, déjà en germes dans *Oliver Twist*. Aux yeux des Anglais, c'est un roman à peu près comparable à nos *Misérables*, dont différentes versions sont proposées, des livres pour enfants jusqu'au texte intégral que tout adulte connaît peu ou prou. Il était donc logique que ce monument soit adapté au cinéma dès 1909 (on compte six versions muettes : cinq américaines entre 1909 et 1922, dont une avec Jackie Coogan, « le Kid » de Chaplin en 1922 ; une anglaise en 1923), et qu'il fasse l'objet d'une production luxueuse en 1948. En pleines ruines de l'après-guerre, la production prétendait ainsi symboliser la renaissance du cinéma britannique en plongeant au cœur de ses racines littéraires. Pour ce faire, un jeune réalisateur, David Lean, ex-monteur de Michael Powell, auteur d'un film de propagande, *Ceux qui servent en mer*, et d'un foudroyant succès du genre mélodramatique, *Brève Rencontre*, film générationnel de 1945. Le futur monstre sacré d'Hollywood n'en est pas encore à assumer des tournages pharaoniques, comme les *Docteur Jivago*, *Lawrence d'Arabie* ou *Pont de la rivière Kwaï* à venir, mais il a déjà une réelle indépendance. Cela lui permet de s'attaquer à une première œuvre de Dickens, *Les Grandes Espérances* (1946). Le succès du film pousse les producteurs de Cineguild à lui passer commande d'un *Oliver Twist* encore plus ambitieux, qu'il met immédiatement en chantier avec une

équipe déjà rodée sur le tournage précédent, Green, Hume et Bryan à la technique, et Francis L. Sullivan ou Alec Guinness comme acteurs. La recherche du gosse devant interpréter le rôle titre devient l'enjeu d'une campagne médiatique à l'échelle nationale, et le jeune John Howard Davies y gagnera ses galons d'enfant-star, avant de devenir un réalisateur correct et, surtout, un producteur avisé de séries comiques pour la télévision (Monthy Python, Benny Hill, Mister Bean). Curieux destin pour l'incarnation de l'enfance martyre qui aura fait pleurer plusieurs générations à travers le monde !

Le premier tour de manivelle est donné en 1947, avec des moyens très importants dans le marasme économique du moment. Les premières scènes où le gamin se voit impitoyablement puni pour avoir redemandé du gruau, tenaillé qu'il est par la faim, parlent à un public ayant traversé les privations que l'on sait depuis 1940. L'adaptation du roman de Dickens est l'occasion, pour David Lean, de restituer l'Angleterre de la révolution industrielle.

La réalisation témoigne de ce brio anglais à exprimer l'urbain dans toute son inhumanité. Il est de coutume de parler d'« expressionnisme », terme ô combien galvaudé, et de renvoyer aux estampes de Gustave Doré. Or, il y a là une expressivité britannique, un art subtil d'un retournement chaotique de l'ordonnancement des ruelles et des recoins que l'on peut qualifier de « gothique », le mot prenant ici source dans une école iconographique d'une richesse particulière, entre 1850 et 1950 (James Gillray, Hablot Knight Browne, Isaac Cruikshank et, plus près de nous, Arthur Rackham). On peut d'ailleurs soutenir la thèse d'une corrélation étroite entre le foisonnement de l'illustration et la vitalité cinématographique d'un pays, le parallèle fonctionne presque toujours. Les bas quartiers londoniens étouffent littéralement le spectateur, avec leurs galetas misérables aux murs suintants de suie d'où les enfants en guenilles partent arpenter des pavés luisants de pluie. Comme dans le travail d'illustration des fascicules originaux, David Lean alterne les cadrages et les plans arrêtés, instillant une empathie parfois pesante pour le gamin martyrisé, mais couronnée de succès auprès du public enfantin, l'adulte se rabattant, lui, sur la virtuosité de certaines contre-plongées dynamisant l'action. Loin de la munificence ampoulée de ses futures superproductions, Lean ne cède ici à aucune tentation qui ne soit explicitement en référence à Dickens, et fait montre d'une rigueur irréprochable.

Alec Guinness, John Howard Davies



La principale difficulté pour adapter *Oliver Twist* au cinéma vient de ce que le personnage titre du roman voit sa présence diminuer au fil de l'œuvre, Dickens semblant se lasser du gamin et ne plus s'en servir que comme fil conducteur à distance d'une intrigue qui se déroule fort bien sans lui. Un tel choix est évidemment impossible dans un format plus ramassé, exigé par deux heures de film. L'action demeure donc focalisée sur le garçonnet. Autre problème, il faut respecter la pluralité des publics : là où Dickens avait campé une scène de meurtre avec force détails, la scène n'est que sous-entendue par Lean, le réalisateur ne pouvant se permettre d'imposer un crime sanglant à des enfants, selon le code de moralité alors en vigueur. Un tel exemple est piquant, en ce qu'il permet de constater certaines survivances du puritanisme victorien au-delà de l'époque victorienne elle-même. De même la fin du film est-elle quelque peu tronquée au regard du livre : Dickens avait pris soin de finir par une réflexion sur la question de la peine de mort, mais la capture du félon (Fagin) est à ce point paroxystique qu'aucun réalisateur ne peut finir autrement que par une telle apothéose.

Demeure un problème qui ne s'est révélé que lors de l'exploitation du film, et hors de Grande-Bretagne : l'antisémitisme latent associé au personnage de Fagin, à son



Oliver Twist *(Roman Polanski, 2005)*

apparence physique et au jeu d'Alec Guinness. Ce dernier livre un personnage d'usurier juif directement inspiré des illustrations de George Cruikshank ayant accompagné le roman à l'époque. Nous sommes ici dans la représentation classique du juif « rapace », immortalisé par Shakespeare avec le personnage de Shylock. Or, le problème du film de David Lean dépasse le cas particulier pour se poser dorénavant comme une question universelle : peut-on appréhender des œuvres, et particulièrement des images, empreintes d'un antisémitisme « traditionnel » après la monstruosité nazie et la révélation des camps d'extermination en 1945 ? De toute évidence, la réponse est négative, mais cette nécessaire démarche morale impose et cautionne du même coup une vision téléologique du passé, potentiellement différente d'ailleurs selon que l'on se situe dans une approche littéraire ou historienne de l'œuvre. Le scandale issu du film de Lean éclate aux États-Unis, dans le contexte plus spécifique encore de la fin du maccarthysme et de la consternation collective devant la flambée antisémite soudaine dans un pays libre, seulement trois années après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Cela fit peut-être partie des raisons qui amenèrent, en 2005, Roman Polanski à réaliser un nouvel opus adapté de l'œuvre de Dickens, les souffrances d'*Oliver Twist* renvoyant directement à sa propre enfance dans le ghetto de Varsovie. Ce film fut accueilli de façon assez diverse, les uns saluant une ironie mordante (en cela plus proche de Dickens), les autres critiquant une esthétique balourde renvoyant plutôt à Walt Disney…

« *Oliver Twist* fait remonter des souvenirs de spectateur, pousse à la comparaison », note le critique Aurélien Ferenczi qui parle d'une reconstitution exemplaire et renvoie aux caricaturistes célèbres Hogarth et Daumier. « La reconstitution des bas-fonds de l'est de Londres, poursuit-il, en couleurs et dans les studios de Prague, vaut-elle la stylisation charbonneuse du film de David Lean, dont la grisaille collait à l'époque – l'immédiat après-guerre – comme aux gravures du roman ? Quel est le meilleur Fagin, grand rôle du répertoire anglais ? Alec Guinness, 100 % « shylockien » (chez Lean), ou ici Ben Kingsley, plus ambigu, plus humain ? »

Preuve, s'il en était besoin, que les grands romans et leur adaptation cinématographique ont pour effet de transcender les personnages en types universels.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le roman social.
- La révolution industrielle.
- La représentation des bas-fonds au cinéma (Lean, Renoir, Kurosawa…).
- L'enfance maltraitée et les bandes d'enfants.
- La littérature feuilletonesque et ses rebondissements.



Bibliographie

Aurélien Ferenczi, « *Oliver Twist* de Roman Polanski », *Télérama*, 18-25 octobre 2005.

Aurélien Ferenczi, « *Oliver Twist* de David Lean », *Télérama*, 20-27 décembre 2006.

Collectif, « David Lean », *Positif* n°291, mai 1985.

Philippe Pilard, *Histoire du cinéma britannique*, Nouveau Monde éditions, 2010.

Panique

Georges Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire*, 1933.

SYNOPSIS

Un meurtre vient d'être commis dans un quartier populaire de Villejuif. Rapidement, les soupçons du voisinage se portent sur Monsieur Hire, un être singulier et solitaire, qui se laisse naïvement séduire par Alice, maîtresse d'Alfred, petit voyou et… auteur du crime. Poussée par ce dernier, la jeune femme tente de connaître la nature de la preuve de la culpabilité d'Alfred que Monsieur Hire prétend détenir. Échouant dans cette entreprise, elle finit par piéger Hire en plaçant chez lui le sac à main de la victime. Alors que la populace en furie menace de le lyncher devant chez lui, Hire s'enfuit par les toits de la ville et fait une chute mortelle. Peu après, la police retrouve dans ses affaires une photographie de l'assassin en train de commettre son forfait.



Panique
France, 1947
Pr. Filmsonor
Réal. Julien Duvivier
Sc. Charles Spaak, Julien Duvivier
Ph. Nicolas Hayer
Int. Michel Simon (Désiré Hire), Viviane Romance (Alice), Paul Bernard (Alfred), Charles Dorat (Michelet), Max Dalban (Capoulade), Lita Recio (Marcelle), Lucas Gridoux (Fortin)…
Durée 100 min.

Monsieur Hire
France, 1989
Pr. Cinéa/Hachette Première et Compagnie/ FR3 Films Production
Réal. Patrice Leconte
Sc. Patrice Leconte, Patrick Dewolf
Ph. Denis Lenoir
Int. Michel Blanc (Monsieur Hire), Sandrine Bonnaire (Alice), André Wilms (l'inspecteur), Luc Thuillier (Émile)…
Durée 80 min.



Sandrine Bonnaire, Michel Blanc,
Monsieur Hire *(Patrice Leconte, 1989)*

Panique reprend la trame du roman de Simenon tout en développant quelques personnages secondaires tels que le boucher Capoulade, la prostituée Marcelle et le percepteur Monsieur Sauvage qui, dans le texte, apparaissaient noyés dans la grisaille de la foule. D'autres éléments (notamment sur les activités de Hire) sont modifiés et, censure oblige, les scènes nocturnes de déshabillage d'Alice, que Hire observe depuis sa fenêtre, sont édulcorées pour leur passage à l'écran. Par ailleurs, Julien Duvivier et son coscénariste, Charles Spaak, donnent à l'histoire un dénouement plus violent que dans l'œuvre de Simenon où le protagoniste meurt d'une crise cardiaque. Enfin, la lettre de dénonciation de Hire évoquée dans le roman est remplacée par une photographie prise par celui-ci, qui scelle le destin d'Alice et d'Alfred.

L'économie du film de Patrice Leconte est nettement plus ténue. Le réalisateur des *Bronzés* élude la question de la propagation de la rumeur présente dans le film de Duvivier – le héros est d'emblée soupçonné comme chez Simenon – et réduit l'intrigue à un face-à-face entre Hire et Alice. Chez lui, les faits importent peu. Seules comptent la psychologie des personnages, leur relation singulière et l'atmosphère artificielle dans laquelle ils baignent. Leconte transforme le héros insignifiant de Simenon en un être trouble et menaçant, lui prêtant – à seul dessein d'aiguiser la curiosité du spectateur – d'inquiétantes activités comme le cérémonial de la souris morte jetée d'un pont ou la séance de tatouage dans le dos. La relation qui s'instaure entre le héros éponyme et Alice va beaucoup plus loin que chez Simenon. Tous deux sont plus entreprenants, fascinés l'un par l'autre et engagés dans un jeu de sentiments complexes. Le cinéaste fait également de Hire un personnage raide, certes, mais beaucoup plus sûr de lui, froidement cérébral, capable d'affronter verbalement l'inspecteur et de résister au babillage fallacieux d'Alice, habile aussi dans son approche amoureuse auprès de cette dernière. La modernité du film fait même de Hire un client de prostituées qui fera preuve d'audace physique avec Alice lors du match de boxe. Comme dans le roman, le moteur du drame est l'amour fou. Cependant, il est de nature différente dans les deux films. Chez Duvivier, plus moralisateur, il conduit au mal et au sacrifice de soi (Alice a déjà fait de la prison pour Alfred). Chez Leconte comme chez Simenon, il émane davantage de Hire lui-même, victime somme toute lucide, et par conséquent consentante de sa propre méprise sentimentale.

Hire, qui n'excelle que dans les tâches répétitives chez Simenon, est doté d'un passé d'avocat chez Duvivier, qui le place intellectuellement (noter son maniement de l'imparfait du subjonctif) largement au-dessus de ses congénères qu'il méprise ouvertement. Comportement parfaitement incompatible avec sa faiblesse, son caractère de victime des circonstances du récit littéraire. De même, il est difficile de voir un sanguin en Hire, héros végétatif du roman. Ce procédé est destiné à induire le boucher sinon le spectateur en erreur : la carnassière, ici, c'est bien sûr Alice. Le subterfuge de la fausse piste détourne un instant l'enjeu du film dont le ressort dramatique repose non pas sur la culpabilité de Hire, mais sur la manière dont le couple Alice-Alfred va réussir à le confondre. Cet artifice est par ailleurs à l'opposé de la méthode Simenon (appliquée par Leconte) dont on connaît le peu de goût pour le suspense. Le coup de théâtre final des deux films – la photographie pour Duvivier, l'imperméable pour Leconte, comme preuve de la culpabilité d'Alfred/Émile – s'écarte encore de

Simenon qui choisit la voie du constat face à un lecteur qui dispose de toutes les données.
Mais là où Duvivier devient plus audacieux, c'est quand il prête au héros une double identité, parfaitement originale par rapport au roman dans lequel Hire ne vit que d'obscurs emballages de colis. Comme Alfred et Alice qui jouent un double jeu, Hire mène une double vie en exerçant le métier de voyant sous l'identité du docteur Varga, un être plutôt affable, humain et cordial, en tout cas animé de bonnes intentions à l'égard de son prochain. Cette dualité identitaire nous évoque d'autant plus aisément le légendaire docteur Jekyll que la visite sur « son » île est placée sous le signe du film noir (silhouette sombre de Hire, ligne musicale inquiétante, atmosphère angoissante). À ce moment-là, le spectateur peut être tenté d'imaginer que Hire a tendu un piège à Alice pour la tuer, et qu'il serait *de facto* l'assassin de Melle Noblet. Or, c'est Duvivier lui-même qui nous tend un piège. En égarant le spectateur dans le jeu cinématographique des apparences, il renvoie avec perversité celui-ci, qui a adopté momentanément le point de vue de la meute vociférante, à sa propre conscience.
Là où Leconte s'éloigne vraiment de l'esprit de Simenon, c'est quand il fait le choix d'une mise en scène ouvertement esthétisante (couleurs vives, suréclairage de studio, décors pimpants, mouvements de caméras), loin de l'ambiance des petits intérieurs minables du livre. Plus en phase avec le sujet, Duvivier inscrit son film (comme nombre de films d'après-guerre) dans un courant noir qui renoue avec le désenchantement de la fin des années 1930. Ici, la ville, autant que les hommes, joue un rôle déterminant dans le processus dramatique, bien plus que chez Simenon et Leconte : avec ses immeubles vétustes ou délabrés comme symboles de l'isolement de l'âme humaine et sa fête foraine (ajout par rapport au roman) dont le rythme va croissant, le décor du film bat à l'unisson de l'action. De fait, ce quartier de Villejuif apparaît comme une source de spectacle permanent où la soif de violence le dispute à l'ivresse du divertissement, deux facteurs conduisant à la folie collective de la foule rendue féroce. À ce titre, la scène des autos tamponneuses où Hire devient la cible de tous les couples (la traque rappelle même un souvenir de chasse à courre à un badaud) constitue une impressionnante mise en abyme de la grande séquence finale. La musique cacophonique des manèges qui occupe une grande partie de l'espace sonore bat en contrepoint ironique la mesure du drame. Sorte de commentaire de l'action décliné sur le même ton, la goualante du chanteur des rues clame à intervalles réguliers la faillite des hommes (« Un jour peut-être, les humains iront tous unis la main dans la main. L'amour, c'est la beauté du monde… »). De son côté, Leconte associe un thème musical à Alice à chaque fois que Hire l'épie derrière sa fenêtre. Cette musique inspirée de Brahms, liée au voyeurisme du héros (aussi important que chez Simenon), exprime ce qui se passe dans la tête du personnage : les accords parfaits de la mélodie comme association mentale du désir des sentiments harmonieux.
Froide et affectée chez Leconte, la lecture du récit de Simenon, écrivain au regard sec mais toujours discrètement tendre et chaleureux avec ses personnages, devient plus sombre chez Duvivier. Plus symbolique que réaliste, le microcosme de *Panique* apparaît sous les traits d'une vilenie née des sentiments pessimistes que ses congénères inspirent à Duvivier. À la misanthropie affichée de Hire répondent ici le mensonge, la lâcheté, la bêtise, la vulgarité des habitants du quartier. Et quand tous se liguent pour laisser libre cours à leurs instincts, c'est une foule aveugle, enragée, destructrice qui fond sur un homme aux abois et sans défense. Dans ce quartier rappelant les pires heures de la France pétainiste écrasée par la peur et divers intérêts – et les règlements de comptes collectifs de la Libération –, toute intelligence, toute pensée, toute réflexion sont bannies.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La propagation de la calomnie au cinéma (*Furie*, Fritz Lang, 1936 ; *Le Corbeau*, Henri-Georges Clouzot, 1943 ; *Le Locataire*, Roman Polanski, 1976).
- L'impact du décor sur la dramaturgie.
- La musique comme leitmotiv et principe actif (infra-langage) de la narration.
- La figure du double.
- Le pessimisme des films français d'après-guerre.

Bibliographie

« *Panique* suivi de *Monsieur Hire* », *L'Avant-Scène*, n°390-391, 1990.
Yves Desrichards, *Julien Duvivier*, Durante/BiFi, 2001.
Éric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, 2 vol., L'Harmattan, 2002.

Perceval le Gallois

France, 1978

Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, env. 1181.

SYNOPSIS

Bien que tenu complètement à l'abri du monde extérieur par sa mère, le jeune Perceval rencontre un jour des chevaliers et décide d'en devenir un lui-même. Il arrive à la cour du roi Arthur, demande à être armé et tente de prouver sa valeur. Quittant le château, il vit diverses aventures et rencontre des jeunes femmes qu'il protège et défend. Un jour, dans un château étrange, il est mis en présence du Graal mais n'ose poser des questions par souci de discrétion. Dès lors, il est condamné à une nouvelle errance…

Fabrice Luchini, Arielle Dombasle

Pr. Les Films du Losange/FR3
Réal. Éric Rohmer
Sc. Éric Rohmer
Ph. Nestor Almendros
Int. Fabrice Luchini (Perceval), André Dussollier (Gauvin), Pascale de Boysson (la veuve dame), Marc Eyraud (le roi Arthur), Arielle Dombasle (Blanche-Fleur), Michel Etcheverry (le roi pêcheur), Marie-Christine Barrault (Guenièvre).
Durée 138 min.

L'œuvre d'Éric Rohmer se compose de grands cycles (*Contes moraux*, *Comédies et proverbes*) entrecoupés occasionnellement par des films « hors cycles ». Tel était le cas de *La Marquise d'O…*, son précédent film d'après Kleist, et de cette adaptation du roman de Chrétien de Troyes tournée deux ans plus tard. Sans que les films se ressemblent, *Perceval* se situe aussi dans une curieuse tendance du cinéma d'auteur français des années 1970 consistant à se réapproprier les thèmes et les textes du Moyen Âge en les dégageant de leur imagerie cinématographique conventionnelle (hollywoodienne la plupart du temps, et dont l'archétype serait *Les Chevaliers de la Table Ronde*, de Richard Thorpe, 1953). C'est ainsi que Robert Bresson, peu de temps auparavant, réalise une version ascétique et mystique de *Lancelot du Lac*, tandis qu'à l'inverse, presque au même moment que Rohmer, Frank Cassenti tourne *La Chanson de Roland* dans une perspective marxiste et dialectique (film qui sera distribué en France trois mois avant *Perceval*).

Le film de Rohmer ne se situe dans aucune des deux voies précédentes. Peu de mysticisme dans son film, même s'il y est question du Graal, et pas d'analyse idéologique non plus. Le but premier du cinéaste est de pouvoir travailler sur le texte lui-même, qu'il tente de restituer et de rendre compréhensible à un spectateur auditeur du XXe siècle. Rohmer effectue en personne la traduction de l'ancien français en français contemporain, tout en conservant des mots, des expressions et des tournures originales, ainsi qu'une structure versifiée en octosyllabes :
« Hélas, que je suis mal baillie ! / Beau doux fils, de chevalerie / Je vous croyais si bien gardé / Que point n'en ouissiez parler. »
Si le film crée tout d'abord un effet de décalage et de surprise pour le spectateur, qui n'est naturellement pas habitué à entendre une telle langue, Rohmer réussit son pari en rendant le texte parfaitement compréhensible malgré sa difficulté apparente. En fait, l'œuvre écrite est beaucoup plus facilement accessible lorsqu'elle est filmée (donc « dite », interprétée et montrée) que lorsqu'elle est simplement donnée à lire. Les mots difficiles ou tombés en désuétude bénéficient d'une manière de traduction simultanée à l'image : on voit ce qu'est un « destrier », un « haubert », et on comprend immédiatement par le jeu du comédien ce que signifie « être dolent », ou « être mal baillie ». Le spectateur auditeur est de surcroît aidé par la diction des comédiens mais aussi, ce qui peut sembler paradoxal au premier abord, par la structure octosyllabique qui est en fait la métrique classique de toutes les chansons populaires (c'est celle de *La Marseillaise* aussi bien que du *Gorille*), et dont la musicalité devient très vite familière. Dans le même temps, le cinéaste condense naturellement le roman qui comporte plus de 9 000 vers. Il supprime de nombreux éléments, parmi les plus « mythologiques » (l'épée magique disparaît, le thème même du Graal est moins central), mais il conserve certaines digressions qui font partie du mouvement général du récit, même si la conséquence est que le scénario ne présente pas la structure classique d'un film d'aventures.

Éric Rohmer innove également par le mode de narration qu'il choisit. En effet, il ne se contente pas de restituer les dialogues en mode versifié, mais il fait de même pour les passages de récits ou de descriptions qu'il donne à ses comédiens. Ceux-ci passent ainsi, d'un vers à l'autre, mais parfois à l'intérieur d'un même vers, d'une partie descriptive à un dialogue de leur propre personnage, et donc de la troisième à la première personne. Dans un autre registre, Rohmer alterne des passages parlés ou dialogués avec d'autres chantés par un chœur, les séquences chantées culminant dans la dernière partie du film par une représentation de la Passion du Christ. Ce tableau vient rappeler la dimension chrétienne d'une

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le mythe du Graal au cinéma : de *Perceval* à *Indiana Jones*.
- ➔ Parole et cinéma. Quand un film est basé sur le texte et la langue (Guitry, Rohmer, Welles…).
- ➔ La représentation du Moyen Âge au cinéma, entre histoire, mythe et fantasme.



partie de l'œuvre de Rohmer, même si celle-ci est plus traditionnelle que mystique (au sens bressonien), ou plus philosophique. À ce titre, *Perceval* fait le lien avec *Ma nuit chez Maud* (sur le pari pascalien), mais aussi avec les portraits d'adolescents ou de jeunes adultes, récurrents dans nombre de « films d'apprentissage » du cinéaste.

En contrepoint du travail sur le texte, la mise en scène est volontairement d'une artificialité totale et ostensible. Le film est entièrement tourné en studio. Le plateau est dépouillé, les arbres et les éléments naturels sont représentés par quelques découpes, les intérieurs sont quant à eux réduits à des éléments en à-plat, évoquant davantage des fonds de décors de théâtre que des éléments cinématographiques. La mise en scène de Rohmer n'a pourtant rien de théâtral, en ce sens qu'elle utilise les éléments traditionnels du découpage cinématographique. Mais le parti pris d'éviter toute forme de « réalisme » dans la reconstitution des décors ou des costumes, tout en se basant néanmoins sur les motifs issus des peintures, des gravures ou des enluminures, confère au film un cachet intemporel qui met d'autant mieux en valeur le texte, qui reste ainsi l'élément fondamental.

La critique sera presque unanime en France pour louer le film lors de sa sortie, et *Perceval*, sans bien sûr battre des records de fréquentation, va connaître également un très bon accueil de la part du public. Il révèle par la même occasion un jeune comédien atypique à la voix et à la diction singulières, Fabrice Luchini, dont la carrière de vedette du cinéma français est alors définitivement lancée. Rohmer, quant à lui, enchaînera avec le premier film du cycle des « Comédies et proverbes » : *La Femme de l'aviateur*, une comédie dramatique contemporaine qui, par contraste, renforce encore la singularité de *Perceval*.

LA

Bibliographie

Éric Rohmer, *Le Goût de la beauté*, Flammarion, 1989.
« Perceval le Gallois », *L'Avant-Scène cinéma* n°221, février 1979.
François Amy de La Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Honoré Champion, 2004.
Pascal Bonitzer, Éric Rohmer, *Cahiers du cinéma*, 1999.

La Planète des singes

États-Unis, 1968 (*Planet of the Apes*)

Pierre Boulle, *La Planète des singes*, 1963.

SYNOPSIS

Après un voyage intersidéral qui les emmène loin dans l'espace, des astronautes découvrent une planète dominée par les singes. Ceux-ci, évolués, intelligents et dotés de la parole, ont bâti leur propre civilisation. Sur cette planète, les humains ne sont qu'une race animale inférieure, soumise aux singes, qui les utilisent de plus pour diverses expériences scientifiques. L'arrivée d'un homme « supérieur » va semer un grand trouble…

Pr. APJAC Production, Inc./20th Century Fox Film Corporation
Réal. Franklin J. Schaffner
Sc. Michael Wilson, Rod Serling
Ph. Leon Shamroy
Int. Charlton Heston (Taylor), Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zira), James Whitmore (Président), Maurice Evans (Zaius), Linda Harrison (Nova)…
Durée 102 min.

Autres versions :
- *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*), (Tim Burton, 2001), int. Mark Wahlberg, Tim Roth

La célébrité du film de Franklin Schaffner a depuis longtemps dépassé celle du roman d'origine, écrit par le Français Pierre Boulle, et dont il s'écarte d'ailleurs sensiblement. *La Planète des singes* est à proprement parler un film de « producteur » au sens hollywoodien du terme, c'est-à-dire un projet lancé à partir d'une matière première romanesque choisie pour son potentiel spectaculaire et commercial. Le réalisateur, F.J. Schaffner, n'est d'ailleurs à l'époque pas considéré comme un véritable auteur : il est en fait un excellent technicien, issu de la télévision, n'ayant que quelques films sans grand succès à son actif, parmi lesquels *Le Seigneur de la guerre*, déjà interprété par Charlton Heston, véritable « pilier » du métrage.

Charlton Heston





Maurice Evans, Charlton Heston, Linda Harrison

Du roman de Pierre Boulle, le film, dont le scénario a été écrit en grande partie par Rod Serling, créateur de la célèbre série télévisée *The Twilight Zone*, ne garde que le concept de base et la trame générale : des astronautes arrivent sur une planète inconnue et découvrent qu'à cet endroit ce sont les singes qui sont l'espèce supérieure. Le héros, un astronaute, parviendra finalement à retrouver sa liberté et à s'enfuir, à la recherche d'une terre plus hospitalière. Le film repose donc avant tout sur un défi technique consistant à créer des maquillages et des effets spéciaux suffisamment crédibles pour les « singes » civilisés, incarnés par des comédiens dissimulés sous des masques. De la réussite de cet aspect du film dépend pour beaucoup le succès général de l'entreprise, d'autant que les maquilleurs et les comédiens prennent soin de distinguer les différentes « races » simiesques (gorilles, orangs-outans, etc.). Cependant, le film s'éloigne radicalement des caractères originaux et semble, dans un premier temps, transformer le roman d'origine en un pur produit « hollywoodien ». C'est ainsi que le prologue, qui raconte de manière assez poétique la découverte d'une sorte de « bouteille à la mer », disparaît ; le héros du roman, qui se nomme à l'origine Ulysse Mérou (nom ô combien signifiant pour les amateurs de jeux onomastiques), devient simplement Taylor, incarné par un Charlton Heston qui transporte avec lui sa propre mythologie (Ben Hur, Moïse, etc.).

Toutefois, le film rejoint le roman dans son ambition première, celle de produire avant tout un conte philosophique. La planète des singes rejoint d'une certaine manière les terres étranges et symboliques que découvrent des voyageurs tels que Gulliver, ou bien des découvreurs de pays « utopiques » (ou anti-utopiques). Dans le film, Taylor/Heston passe ainsi par des moments de désespoir (« C'est un monde de fous ») avant de se demander comment cet « univers à l'envers » a pu se mettre en place, et de se faire rabrouer par Zaius, le grand scientifique des singes, détenteur d'une science qui conserve une part d'ésotérisme dissimulant le secret de la planète. La révélation de ce secret est bien sûr le point qui diverge le plus avec le roman. Dans ce dernier, le lecteur découvre que la « bouteille » lancée par Ulysse, dans laquelle se trouve un mémoire racontant son odyssée, est en fait

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Cinéma de science-fiction et conte philosophique.
- Le cinéma américain des années 1970, témoin de son époque.
- Le triomphe du règne animal.
- La critique du dogmatisme scientifique.
- La figure du singe, de *King Kong* d'Ernest B. Schoedsack à *Nénette* de Nicolas Philibert.

trouvée par un couple de chimpanzés et que tout l'univers est probablement désormais dominé par les singes. Le film se clôt quant à lui par une des plus belles et des plus célèbres séquences du cinéma de science-fiction : après avoir prouvé que des hommes intelligents habitaient la planète avant la domination des singes, Taylor et sa nouvelle compagne, Nova, suivent le rivage qui borde la « zone interdite » et découvrent, anéantis, les ruines de la statue de la Liberté. Le voyage interstellaire de Taylor n'a fait que le ramener sur terre, dans le futur, après la guerre thermonucléaire. Son odyssée, comme celle d'Ulysse, consiste à retourner chez lui. Plus qu'une extraordinaire trouvaille de scénario, cette fin témoigne surtout des véritables enjeux du film et du contexte dans lequel il a été réalisé. Le cinéma hollywoodien est alors en pleine crise depuis une dizaine d'années (le « nouvel Hollywood » est encore en gestation), mais au-delà, c'est tout le pays qui est en proie au doute et à une crise morale (c'est le temps de la guerre du Vietnam, des assassinats politiques en série, des mouvements de libération). Ce doute général est exprimé par Taylor éclatant de rire en voyant son camarade astronaute planter un petit drapeau américain sur le sol de la planète juste après leur arrivée brutale. Plus que la peur de la guerre atomique, c'est bien la crainte de l'effondrement des États-Unis que symbolise le magnifique plan final montrant Charlton Heston terrassé, à genoux devant la statue effondrée.

Le film va générer quatre « suites » directes, de moins en moins percutantes, mais dont chacune traite encore de questions éthiques ou philosophiques, ainsi qu'une série télévisée beaucoup plus banale. Le remake réalisé par Tim Burton n'apporte en revanche rien de très neuf, et se révèle être le film le moins intéressant du réalisateur.

LA

Bibliographie

Michel Chion, *Les Films de science-fiction*, Cahiers du cinéma, 2009.





Maurice Ronet, Marie Laforêt, Alain Delon, Plein soleil *(René Clément, 1960)*

Plein soleil

Patricia Highsmith, *Monsieur Ripley* (*The Talented Mr Ripley*), 1955 ;
Le Talentueux Mr Ripley, trad. 2000.

SYNOPSIS

Le richissime père de Philippe Greenleaf a chargé l'ambitieux Tom Ripley de lui ramener son fils, jeune homme en goguette à San Francisco. Or, Philippe trouve le climat italien propice à prolonger son escapade romantico-chaotique avec sa maîtresse Marge et refuse de suivre Tom. Mieux, il décide de l'emmener avec Marge en croisière sur son voilier. Une querelle d'amoureux a raison de la patience de cette dernière qui finit par débarquer, laissant les deux hommes face à face. Tom, qui a pris goût à sa nouvelle vie opulente, assassine alors Philippe dont le corps ficelé est lancé par-dessus bord. Très vite, il usurpe l'identité de Philippe et supprime Freddy, un ami du défunt un peu trop curieux. De son côté, Marge s'inquiète de la disparition de son amant et avertit la police qui s'égare dans l'imbroglio d'indices semés par Tom. Sûr de sa réussite, Tom entreprend encore de séduire Marge avant que le bateau de Philippe, mis en cale sèche pour y être vendu, ne révèle son cadavre retenu à l'hélice par un filin.

Plein soleil
France – Italie, 1960
Pr. Robert et Raymond Hakim/Paris Film/Paritalia/Titanus
Réal. René Clément
Sc. René Clément, Paul Gégauff
Ph. Henri Decae
Int. Alain Delon (Tom Ripley), Maurice Ronet (Philippe Greenleaf), Marie Laforêt (Marge Duval), Elvire Popesco (Madame Popova), Billy Kearns (Freddy Miles), Erno Crisa (l'inspecteur Riccordi)…
Durée 116 min.

Le Talentueux Mr Ripley* (The Talented Mr Ripley, *1999)
États-Unis, 2000
Pr. Miramax Films/Paramount Pictures/Mirage Enterprises/Timnick Films
Réal. Anthony Minghella
Sc. Anthony Minghella
Ph. John Seale, Benoît Delhomme
Int. Matt Damon (Tom Ripley), Jude Law (Dickie Greenleaf), Gwyneth Paltrow (Marge Sherwood), Cate Blanchett (Meredith Logue), Philip Seymour Hoffman (Freddy Miles), Peter Smith-Kingsley (Jack Davenport)…
Durée 139 min.

Après *L'Inconnu du Nord-Express*, le premier roman de Patricia Highsmith adapté au cinéma par Alfred Hitchcock en 1952, c'est au tour de *Monsieur Ripley* de trouver son réalisateur en la personne de René Clément que rien ne prédisposait à adapter un thriller psychologique, encore moins avec une telle écriture filmique. Celui que l'on a coutume de présenter comme le plus insaisissable cinéaste français d'après-guerre tourne ici sous l'influence de la Nouvelle Vague, alors en plein essor. Sans doute la présence à ses côtés de Paul Gégauff, scénariste attitré de Chabrol (entre 1959 et 1976), orienta-t-elle certains de ses choix de mise en scène. Quoi qu'il en soit, le film photographié par Henri Decae, un des deux chefs opérateurs phares (avec Raoul Coutard) de la Nouvelle Vague, ne manque ni d'intérêt dramatique, avec ses non-dits et son suspense haletant, ni de qualités esthétiques, notamment sur le plan de l'utilisation de la couleur, élément rythmique de l'action et révélateur psychologique des comportements. Il en va autrement du remake d'Anthony Minghella, *Le Talentueux Mr Ripley* (2000). Certes plus respectueuse du roman, cette seconde réalisation n'en souffre pas moins d'une mise en scène plus conventionnelle et décorative (photographie touristique, composition bavarde des plans, recherche esthétisante de la lumière) et d'une dramaturgie plus atomisée et distendue, qui recourt à une multiplicité de lieux et de scènes anecdotiques.

La question de l'identité, le thème de l'étranger, le mystère des relations, le jeu et les faux-fuyants sont des thèmes qui préoccupent autant René Clément que la romancière Patricia Highsmith. *Monsieur Ripley* intéresse donc le cinéaste français qui décide néanmoins d'en resserrer la dramaturgie. Il commence par ôter tout le début situé à New York où Tom passe son contrat avec le père Greenleaf, ce qui lui permet d'opacifier la personnalité de Tom (à l'opposé de Minghella qui en fait une introduction par trop explicative où le héros est d'emblée présenté comme un imposteur, alors qu'il est seulement un opportuniste dans le roman). Clément élimine des scènes telles que les escapades de Tom et Philippe


Alain Delon, Plein soleil *(René Clément, 1960)*





Jude Law, Matt Damon, Le Talentueux Mr Ripley *(Anthony Minghella, 2000)*

à San Remo et à Cannes, et ne garde que Mongibello et Rome comme lieux de l'action. Il change la fin (à Venise) et, surtout, ne souffle mot de l'homosexualité patente du héros de Highsmith. Cela n'est pas le cas du film de Minghella qui développe non seulement la relation que Tom entretient avec le sémillant Peter Smith-Kingsley, mais qui fait aussi de l'orientation sexuelle de Tom une des clés de l'intrigue. Pour preuve, la lutte au moment du meurtre, filmée comme un acte amoureux, est révélatrice de l'attirance-répulsion de Tom pour Philippe, tandis que dans *Plein soleil* elle apparaît comme le résultat final d'une volonté de vengeance après l'ultime humiliation de l'insolation, elle-même inscrite dans le titre du film.

Un peu à l'image de Peter, Meredith Logue (Cate Blanchett), à peine présente à la fin du roman et absente chez Clément, est un élément moteur de l'action du *Talentueux Mr Ripley*. Ce nouveau personnage sert ici à renforcer la machination de Tom, et notamment à sceller solidement son destin lors de la scène où il donne le même rendez-vous à Meredith et à Marge à la terrasse d'un café de la place d'Espagne. C'est encore Meredith qui pousse Tom, après leur rencontre fortuite sur le bateau à la fin du film, à repasser à l'acte, à le contraindre à ses mensonges dans une spirale infernale, autrement dit à lui montrer les limites de son imposture et à le confronter à lui-même.

L'épisode du meurtre de Freddy est repris scrupuleusement par les deux films. Toutefois, s'il n'est qu'une reproduction appliquée du roman chez Minghella, il devient prétexte à un véritable enjeu de mise en scène chez Clément. On remarque que Tom, pour ainsi dire absent à ce qu'il vient d'accomplir, mange un poulet après son forfait. Or, cet acte de dévoration, métaphore de la consommation du meurtre de Philippe sur le bateau, lève le voile sur la monstruosité du personnage comme le suggère le travelling arrière de la fin du plan. Ce mouvement de caméra, pour moral et dramatique qu'il soit, indique que cet homme qui s'est emparé des affaires, de la voix et des gestes de Philippe n'est plus *lui-même*. C'est-à-dire que dans son esprit, ce n'est pas lui qui a commis le crime, mais Philippe qu'il est et qu'il n'est pas à la fois. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ici, Tom est un individu à cheval sur deux identités, la sienne

et celle de Philippe, cherchant sans cesse à passer pour celui qu'il n'est pas. Son double jeu l'oblige à être tantôt lui-même, tantôt Philippe, selon qu'il se trouve devant tel ou tel interlocuteur. Or, la représentation de Tom à l'écran, qui brouille les pistes, ne fait jamais de différence entre les deux identités. Le personnage semble ainsi échapper au spectateur qui, cependant, sait toujours à qui il a affaire, de Tom ou de Philippe. Et c'est là la force paradoxale du film qui, tout en nous livrant des informations sur son héros, nous le rend de moins en moins *lisible* (importance des miroirs qui en démultiplient l'image). Ce que le générique à valeur programmatique du remake nous annonce aussi quand il fait défiler les adjectifs avant de s'arrêter sur « talentueux » (*« Mysterious Yearning Secretive Sad Lonely Troubled Confused Loving Musical Gifted Intelligent Beautiful Tender Sensitive Haunted Passionate Talented Mr Ripley »*).

Durant toute la première partie, Clément fait du personnage froidement calculateur du roman (gauche et *déplacé* chez Minghella) un être extraverti, rieur et « sympathique », toujours complice de sa future victime, y compris dans ses disputes avec elle. Sa ressemblance avec Philippe n'est pas seulement physique, mais morale. Tous deux sont égocentriques, immoraux, portés à la paresse et irrespectueux du travail des autres (de Marge en particulier). Ce cynisme dans leur rapport à autrui est souligné par la caméra qui, selon certains codes du style Nouvelle Vague, semble célébrer le culte de la jeunesse oisive et désinvolte. L'argent facile, le goût de la fête, des filles et de la vitesse, l'attrait pour certains objets (tourne-disque, voiture décapotable) et leur imaginaire de liberté font de ces riches désœuvrés des êtres en phase avec les aspirations de leur époque. C'est pourquoi la mise en scène ne porte jamais de jugement moral sur eux, mais au contraire suscite une certaine empathie, notamment chez le jeune spectateur plus familier de cette *dolce vita*. Celle-ci est parfaitement mise en valeur par la partition musicale, entre esprit festif et phrase ironique, de Nino Rota, fidèle compagnon de route de Federico Fellini (on relèvera la présence du jazz chez Minghella comme élément dramatique servant à nouer l'amitié entre Tom et Philippe).

Certes roublard, le héros n'est pourtant pas dénué de scrupules ou de conscience morale, comme les scènes avec Marge permettent de le constater, du moins avant qu'il ne la séduise pour « toucher » sa part d'héritage (la fiancée de Philippe est renvoyée à la marge du récit chez Minghella et ce sont Peter et Meredith qui sont chargés d'humaniser le héros). Sa stratégie envers la jeune femme n'est pas seulement révélatrice de sa vénalité, elle montre aussi combien Tom était dépendant moralement de son ami défunt. Sachant que la pauvreté n'est plus le moteur de son action, envisager de prendre la place de Philippe aux côtés de Marge indique que Tom est toujours lié au souvenir de Philippe dont le corps, attaché à l'hélice du bateau, est restitué par la mer dans une fin originale à la hauteur des plus grands thrillers, qui prend ses libertés avec celle, résolument plus ouverte, du roman.

PL


Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Peter Smith-Kingsley,
Le Talentueux Mr Ripley *(Anthony Minghella, 2000)*



PISTES PÉDAGOGIQUES

- L'image du double au cinéma : figure de l'étranger entre exclusion et imposture (*La Femme aux deux visages*, *Grosse fatigue*, *Face/Off*, *Cet obscur objet du désir*).
- La représentation de la jeunesse dans des œuvres aussi différentes que *Rendez-vous de juillet* (Becker), *Les Tricheurs* (Carné), *Le Beau Serge* (Chabrol).
- Enjeux du remake : pour une relecture contemporaine de l'œuvre littéraire et/ou cinématographique ?



Bibliographie

« Plein soleil », *L'Avant-Scène* n°261, 1981.
André Farwagi, *René Clément*, Seghers, 1967.
Denitza Bantcheva, *René Clément*, Éditions du Revif, 2008.

Poil de carotte

France, 1932

Jules Renard, *Poil de carotte*, 1896.

SYNOPSIS

C'est la fin de l'année scolaire. Tous les pensionnaires d'une petite école du Morvan sont heureux de rentrer chez eux pour les vacances d'été. Tous, sauf un : François Lepic, surnommé « Poil de carotte » par sa mère en raison de la couleur de ses cheveux. Sans cesse persécuté par cette femme cruelle et malfaisante, délaissé par son père taciturne, et rejeté par un frère et une sœur hypocrites, le jeune garçon vit une enfance malheureuse et solitaire. Aussi trouve-t-il un peu de joie et de réconfort auprès de la servante Annette, de son parrain et de Mathilde, une fillette à qui il s'unit lors d'un simulacre de mariage. Un jour, Poil de carotte trouve néanmoins le courage de se confier à son père qui prend son parti, mais ne peut hélas s'occuper de lui, trop accaparé qu'il est par son élection de maire du village. Au comble de son malheur, le gamin entreprend alors de se pendre, mais il est sauvé in extremis par son père. « François » Lepic peut enfin naître aux autres et à lui-même.



Robert Lynen, Christiane Dor, Poil de carotte *(Julien Duvivier, 1932)*

Pr. Les Films Marcel Vandal et Charles Delac
Réal. Julien Duvivier
Sc. Julien Duvivier
Ph. Armand Thirard
Int. Robert Lynen (François « Poil de carotte »), Harry Baur (Monsieur Lepic), Catherine Fonteney (Madame Lepic), Christiane Dor (Annette), Louis Gauthier (le parrain), Max Fromiot (Félix), Colette Segall (Mathilde), Simone Aubry (Ernestine)…
Durée 80 min.

Autres versions :
- *Poil de carotte* (Julien Duvivier, 1925), int. André Heuzé (François), Henri Krauss et Charlotte Barbier-Krauss (Monsieur et Madame Lepic)
- *Poil de carotte* (Paul Mesnier, 1952), int. Christian Simon (François), Raymond Souplex et Germaine Dermoz (Monsieur et Madame Lepic)
- *Poil de carotte* (Henri Graziani, 1973), int. François Cohn (François), Philippe Noiret et Monique Chaumette (Monsieur et Madame Lepic)

C'est en 1925 que Julien Duvivier s'empare une première fois du roman (et de la pièce homonyme en un acte) de Jules Renard, pour en réaliser une version muette. Or, en dépit de l'attachement de Duvivier à l'œuvre de l'écrivain, c'est Jacques Feyder qui avait d'abord eu l'idée de cette adaptation. Ce dernier, auteur du scénario (fortement inspiré de *La Bigote*, autre pièce de Renard), devait également en être l'auteur. Toutefois, d'obscures tractations conduisent la société Phocéa, détentrice des droits, à choisir Duvivier qui transforme radicalement le script de Feyder. Deux visions du monde, presque également sombres, se conjuguent alors avec bonheur : le pessimisme et la misanthropie de Duvivier d'une part, l'ironie et l'humour noir de Renard d'autre part. Très vite, le cinéaste se passionne pour le sujet qui n'est pas sans lui évoquer sa froide relation avec son père et la fuite de sa ville natale (Lille) en 1914. « Jamais histoire plus bouleversante n'a été écrite », estime-t-il alors avec émotion. À tel point qu'il y revient sept ans plus tard pour nous offrir l'un des meilleurs opus de sa filmographie, en version parlante cette fois, et probablement l'un des plus émouvants regards portés par le cinéma sur l'enfance malheureuse.

Les deux films sont d'une égale maîtrise technique et les protagonistes trouvent des interprètes à la hauteur. Dans la version de 1932 qui nous intéresse, Harry Baur est un Lepic économe de ses gestes, discrètement sourcilleux, massif, replié sur lui-même, taiseux, lointain, bourru. Impénétrable. Son silence, plus protecteur que démissionnaire, laisse cependant transparaître une discrète affection pour son fils à travers de violentes colères dirigées contre sa mégère de femme. Sa fausse indifférence et son élection de maire (emprunt à *La Bigote*) font de lui un homme longtemps inaccessible à son fils. Mais, ce qui intéresse Duvivier, c'est la réconciliation de ces deux êtres. Pour cela, le cinéaste n'hésite pas à bouleverser l'intrigue du roman en faisant de Lepic le témoin de la tentative de pendaison de Poil de carotte, ce qui lui permet de justifier le retournement rapide de la vibrante reconnaissance finale du père et du fils (plus progressive dans la pièce). Catherine Fonteney, qui avait déjà tenu le rôle à la Comédie Française, incarne Madame Lepic. Certes moins caricaturale que la Lepic/Charlotte Barbier-Krauss du muet, elle n'hésite pas à forcer son jeu entre fiel des regards et des remarques pour Poil de carotte, et miel des gestes et de la voix pour ses grands chérubins, Félix et Ernestine. Toutefois, on ne saurait le lui reprocher tant ses excès correspondent au besoin de représentation et de reconnaissance du personnage qui, devant la caméra de Duvivier, finit par apparaître nu et pathétique dans l'immense désert de sa méchante solitude. Et ce n'est pas la moindre des qualités du film, notamment lorsque Madame Lepic se retrouve seule chez elle pendant que son mari triomphe à la mairie, que de nous la montrer sous un autre aspect que chez Renard : celui, émouvant, d'un être humain souffrant amèrement de la tristesse de sa vie mesquine et inutile. En attendant, Madame Lepic trompe son ennui et passe son aigreur sur son enfant « venu trop tard », Poil de carotte, admirablement incarné par Robert Lynen (lequel sera arrêté comme résistant quelques années plus tard, puis fusillé en Allemagne le 1er avril 1944 à l'âge de 23 ans). La gouaille naturelle du jeune acteur à la courte



Catherine Fonteney, Robert Lynen,
Poil de carotte *(Julien Duvivier, 1932)*



Robert Lynen, Colette Borelli,
Poil de carotte *(Julien Duvivier, 1932)*



André Heuzé, Charlotte Barbier-Krauss,
Poil de carotte *(Julien Duvivier, 1925)*



Renée Jean, André Heuzé,
Poil de carotte *(Julien Duvivier, 1925)*

carrière, son sens inné du placement et son physique un peu rachitique d'enfant abandonné font de lui *le* héros physique du roman.
La version parlante de 1932 corrige également certaines maladresses de celle de 1925 et se rapproche de fait de l'univers de Renard. Duvivier supprime notamment la liaison amoureuse de Félix avec une fille de cabaret vénale qu'il avait cru bon d'inventer. Il oublie aussi son idée de camper l'intrigue dans le paysage des Hautes-Alpes et opte pour un espace moins « spectaculaire ». Néanmoins, le réalisateur retrouve la cohérence sociale du milieu morvandiau, son atmosphère paysanne et sa prégnance sur la psychologie des personnages. De fait, la nature joue, ici comme chez Renard, un rôle prépondérant : terrain de jeu, source de bien-être (le bain), refuge où l'enfant peut apaiser sa peine (y compris en se jetant dans l'étang). Mais la nature est aussi un miroir qui lui renvoie son infortune à la figure. Le comportement suicidaire, à peine esquissé dans le roman, devient ici un élément important de la dramaturgie qui évite cependant l'écueil du mélodrame (à l'exception de la fin conventionnelle inventée par le cinéaste).
Toujours au plus près de la sensibilité du héros, Duvivier prend le parti d'un registre âpre et digne. À bonne distance, en somme. Le naturalisme rude du film, que tempèrent à peine quelques beaux plans sur l'harmonieuse campagne alentour comme contrepoint esthétique à la laideur des caractères, exacerbe la brutalité des rapports entre individus, l'incommunicabilité atavique du cercle familial et la simplicité maladroite des bons sentiments parfois blessants. Par contraste, la scène quasi onirique du faux mariage avec la petite Mathilde est comme une parenthèse enchantée dans un univers oppressant, hostile et mortifère. La caricature des portraits, tant les mauvais (la mère, Félix et sa sœur) que les bons (l'aimable parrain, la bonne Annette), n'est pas non plus une erreur. Elle traduit une fois de plus le point de vue d'un enfant encore trop jeune pour ne pas réduire les êtres à quelques traits épais. Au final, Duvivier fait de la poésie de Renard, puisée à la source amère des larmes de l'enfance bafouée, un tableau féroce et parfois violent comme le pauvre cœur des enfants mal-aimés.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Les mégères au cinéma (*La Poison*, *Vipère au poing*).
- ➔ L'enfance malheureuse (*David Copperfield*, *Oliver Twist*, *Les Quatre Cents Coups*, *Libero*).
- ➔ Rapports parents/enfants (*La Boum*, *Le Petit Prince a dit*).
- ➔ L'enfer familial ou l'hostilité entre père et mère (*Kramer contre Kramer*, *Diabolo menthe*, *À nos amours*).
- ➔ La question du suicide chez les adolescents (*Ken Park*, *Virgin Suicides*).



Bibliographie

Yves Desrichard, *Julien Duvivier : cinquante ans de noirs destins*, BiFi, 2001.
Eric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, 2 vol., L'Harmattan, 2002.
Hubert Niogret, *Julien Duvivier : 50 ans de cinéma*, Bazaar & Co, 2010.

Le Portrait de Dorian Gray

États-Unis, 1944 (*The Picture of Dorian Gray*)

Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*), 1891, trad. 1895.

SYNOPSIS

Dorian Gray, un jeune lord de la société victorienne d'une grande beauté, subit l'influence d'un noble cynique et décadent, Lord Henry Wotton. Fasciné par sa propre image, Dorian fait un jour le vœu que le portrait de lui-même qu'il vient de faire réaliser vieillisse à sa place. C'est effectivement ce qui arrive. Mais le portrait se transforme aussi au fur et à mesure des perversions et des crimes de Dorian...

Pr. MGM
Réal. Albert Lewin
Sc. Albert Lewin
Ph. Harry Stradling
Int. Hurd Hatfield (Dorian Gray), George Sanders (Lord Henry Wotton), Donna Reed (Gladys), Peter Lawford (David Stone), Angela Lansbury (Sybil Vane)
Durée 110 min.

Autres versions :
- *Das Bildnis des Dorian Gray* (Richard Oswald, 1917), int. Bernd Aldor
- *Le Dépravé* (*Il dio chiamato Dorian/Dorian Gray*) (Massimo Dallamano, 1970), int. Helmut Berger
- *The Picture of Dorian Gray* (David Rosenbaum, 2004), int. Josh Duhamel
- *The Picture of Dorian Gray* (Duncan Roy, 2007), int. David Gallagher
- *Dorian Gray* (Oliver Parker, 2009), int. Ben Barnes

Hurd Hatfield, Angela Lansbury

Cette adaptation du roman d'Oscar Wilde est un projet cinématographique totalement contrôlé, ou presque, par une des plus étranges personnalités du cinéma hollywoodien classique. Scénariste et producteur respecté, Albert Lewin a en effet obtenu la possibilité de produire et de réaliser lui-même quelques films originaux, au sein même du système des studios (en l'occurrence la MGM), dans une démarche qui, en règle générale, était bannie des majors. D'un point de vue américain, Lewin est ce que l'on peut appeler un cinéaste « intellectuel » et « artistique ». Sa brève filmographie comme réalisateur tranche ainsi radicalement avec les standards des films de studio. *Le Portrait de Dorian Gray* est son deuxième film et son meilleur (encore que *Pandora*, réalisé en 1952, puisse soutenir la comparaison).

La difficulté de la transposition cinématographique de l'œuvre de Wilde, dans le contexte de sa production, tient en fait moins à la conduite du récit (linéaire, finalement très simple, et que Lewin suit fidèlement et respectueusement) qu'au caractère « scandaleux » de la conduite des personnages (Dorian et Lord Henry), amplifiée par la réputation sulfureuse de la vie d'Oscar Wilde. Ceci explique en grande partie pourquoi, après plusieurs ver-

sions muettes dans les années 1910, le roman n'a plus été adapté par la suite, les règles de censure s'étant notoirement durcies.

Albert Lewin contourne la difficulté par sa méthode habituelle, qui est sa signature d'auteur : la recherche stylistique. Le roman appartient *a priori* au genre fantastique. Lewin ne reprend aucun des éléments « gothiques » attachés jusqu'alors au genre. Comme Jacques Tourneur, mais avec plus de maniérisme, il va s'attacher à la suggestion et à des ambiances troublantes. Les décors sont d'une grande richesse, à la limite d'un style « décadent ». Le cinéaste ose également des expérimentations inédites. Ainsi, le film est en noir et blanc – à l'exception des plans sur le portrait, qui eux sont en couleur (un luxe incroyable pour l'époque, puisqu'il nécessite un tirage en Technicolor pour un film presque entièrement en noir et blanc), provoquant un impact visuel d'une remarquable puissance.

Le style de Lewin se révèle aussi dans le choix de ses comédiens, parfois fort risqué : Angela Lansbury, par exemple, n'est alors qu'une débutante, révélée dans *Hantise* de George Cukor. Celui de George Sanders, en revanche, paraît évident pour le rôle de Lord Henry, tant le grand comédien excelle dans les compositions de personnages élégants, ambigus, voire cyniques, réussissant par la subtilité de son jeu à faire passer nombre de sous-entendus (plus explicites dans le roman, mais qui ne pourraient passer de manière explicite les barrières du code moral hollywoodien). Quant au personnage de Dorian Gray, le choix de l'étrange Hurd Hatfield, alors totalement inconnu, et dont le visage de cire semble ne refléter que le vide de l'âme, ne s'est fait qu'après l'abandon de la première idée. Il était en effet fortement question que Greta Garbo tienne, costumée en homme, le rôle de Dorian – pari génial qui aurait autant évoqué le trouble identitaire de Gray que la sexualité d'Oscar Wilde, sujet totalement tabou en ces années 1940.



Le film va connaître un très grand succès, critique aussi bien que public. Au passage, le directeur de la photographie, Harry Stradling, remportera un Oscar pour son travail. Devenu un mythe classique du fantastique littéraire aussi bien que cinématographique, *Dorian Gray* ne suscitera pas, par la suite, d'autre adaptation notable. La version de Dallamano, avec Helmut Berger (qui à la même époque tourne *Les Damnés*, de Visconti), appartient davantage à la tradition du cinéma bis fantastique et érotique italien. Mais le thème du portrait qui assume la hantise du vieillissement se retrouve dans des versions libres et inattendues, comme par exemple *Phantom of the Paradise* de Brian de Palma, comédie musicale dans laquelle le thème du portrait (vidéo !) de Dorian Gray est mixé avec ceux de Faust et du Fantôme de l'Opéra.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le thème du double dans la littérature et le cinéma fantastiques.
- Narcisse et ses avatars modernes.
- Le portrait pictural au cinéma.
- Le mythe faustien de la jeunesse éternelle.



Bibliographie

Jean Marie Sabatier, *Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, 1973.

Gérard Lenne, *Le Cinéma fantastique et ses mythologies*, Cerf, « 7e Art », 1970.

Jean-Pierre Coursodon, *Bertrand Tavernier, 50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991.

Portrait de femme

Royaume-Uni – États-Unis, 1996 (*The Portrait of a Lady*)

Henry James, *Portrait de femme* (*The Portrait of a Lady*), 1881, trad. 1933.

SYNOPSIS

À la fin du XIXe siècle, lors d'un séjour en Amérique, Mrs Touchett retrouve sa nièce Isabel Archer et lui propose de l'emmener avec elle en Europe afin de lui faire connaître le monde. La jeune femme se retrouve bientôt entourée de plusieurs prétendants. Son cousin Ralph, atteint de phtisie, se demande ce qu'elle va faire de sa vie. Lord Warburton, un riche gentleman anglais, lui demande sa main, mais elle refuse. Un jeune Bostonien, Caspar Goodwood, lui fait également la cour et, l'ayant suivie jusqu'en Angleterre, la poursuit de ses assiduités. Isabel le repousse également. Lorsque son oncle décède, elle hérite de 70 000 livres et devient l'objet de toutes les convoitises...

Pr. Propaganda Films/PolygramFilmed Entertainment
Réal. Jane Campion
Sc. Laura Jones d'après le roman d'Henry James
Ph. Stuart Dryburgh
Int. Nicole Kidman (Isabel Archer), John Malkovich (Gilbert Osmond), Barbara Hershey (Madame Serena Merle), Mary-Louise Parker (Henrietta Stackpole), Martin Donovan (Ralph Touchett), Shelley Winters (Mrs. Touchett)...
Durée 143 min.

John Malkovich, Nicole Kidman



L'écrivain américain Henry James considérait que la meilleure scène de son roman était celle où Isabel était assise sur une chaise sans révéler aucune émotion. Par conséquent, il avait refusé une adaptation théâtrale de son œuvre. La réputation d'un roman inadaptable était profondément ancrée dans les esprits à propos de *Portrait de femme* jusqu'à ce que Jane Campion s'attelle à la difficile entreprise. La complexité du roman résidait à la fois dans son intrigue, sa fin ouverte et, surtout, dans la psychologie du personnage principal, toujours défini en creux. Ayant lu le livre à l'âge de 20 ans en 1974, la cinéaste néo-zélandaise avait songé avec une amie à monter une compagnie de production pour adapter à l'écran des romans classiques. Quand

elle réalise beaucoup plus tard le film en 1996, on est dans une décennie où de nombreux classiques de la littérature anglo-saxonne ont déjà été adaptés (James Ivory avec les œuvres d'Edward Morgan Forster, Ang Lee avec Jane Austen, Martin Scorsese avec Edith Wharton). La volonté de Jane Campion n'était pas de tourner *Portrait de femme* mais de livrer simplement sa propre interprétation de l'histoire du roman en gardant une partie du dialogue d'Henry James. Elle prend contact avec Nicole Kidman pour interpréter Isabel. Les deux femmes s'étaient déjà rencontrées en 1983 pour un projet de court-métrage, *A Girl's Own Story*, mais l'actrice australienne n'avait alors pu se libérer. Jane Campion avait eu plus tard le projet d'adapter le roman de James au théâtre en pensant une nouvelle fois à Nicole Kidman, c'est donc tout naturellement qu'elle lui propose le rôle d'Isabel pour son adaptation cinématographique. Pour celui d'Osmond, après avoir joint William Hurt qui avait refusé la proposition, embarrassé de jouer un personnage maléfique qui ne connaissait aucune sorte de rachat ou de rédemption, elle contacte John Malkovich qu'elle trouve disposé à explorer librement les zones les plus noires de l'être humain. Elle confie la musique au compositeur polonais Wojciech Kilar qui avait signé la bande originale du *Dracula* de Francis Ford Coppola (1992).

Nicole Kidman



Jane Campion, avec sa scénariste Laura Jones, a choisi délibérément de « sacrifier » le premier tiers du roman qui se passe aux États-Unis, lequel n'est pour elle qu'un long prologue avec des conversations autour d'un possible mariage. Elle fait donc commencer le film par la proposition de mariage de Warburton à Isabel, posant ainsi immédiatement les principaux enjeux de la diégèse. Elle modifie aussi la fin du roman en instaurant une scène plus ouverte, laissant le spectateur hésiter sur le choix d'Isabel de rejoindre ou non son mari. Le dernier plan la laisse sur le perron du manoir anglais, perdue dans ses pensées après le baiser fougueux échangé avec Goodwood. Jane Campion impose aussi des lieux qui n'existent pas dans le roman, notamment pour les scènes se déroulant en Italie, considérant qu'ils sont comme un écho aux sentiments des personnages, telles les statues monumentales brisées de la cour du Capitole à Rome par exemple.

Plus qu'une adaptation, Jane Campion a opéré une véritable recréation de l'œuvre d'Henry James. Dans sa lecture sensible du roman, la réalisatrice a analysé le refus des demandes en mariage par Isabel comme une peur de la sexualité dans ce qu'elle suppose d'abandon incontrôlable. En tant que femme du XXe siècle, elle a été capable de s'identifier à son héroïne du XIXe siècle en mesurant la violence de sa peur de l'engagement, en corrélation avec la présence de ses pulsions sexuelles. Ainsi, elle ajoute deux scènes oniriques (dont l'une a été coupée au montage) qui montrent Isabel rêvant l'acte sexuel, comme la scène succédant à la visite de Goodwood qui lui avait caressé le visage. La jeune femme alanguie sur un lit s'imagine être embrassée, caressée par Warburton et Goodwood sous le regard de son cousin Ralph. Cette incapacité à saisir la véritable personnalité d'Isabel se retrouve dans la mise en scène de Jane Campion qui multiplie les décadrages, les vues très larges sur les actions de la jeune femme, les plans de l'héroïne face à des miroirs ou à travers des vitres, suggérant ainsi que si le spectateur a du mal à cerner Isabel, le personnage est dans une certaine recherche de lui-même. Dans une optique similaire de représentation des incertitudes et du trouble d'Isabel, la réalisatrice « trahit » James en ne situant pas la majorité des dialogues dans des jardins largement ensoleillés comme dans le roman, mais dans des intérieurs très sombres, notamment dans la partie italienne. Cela correspond aussi à la vision originale que Jane Campion a de l'Italie, elle qui avait découvert Venise en hiver et qui y avait passé des mois seule, dans une quasi-obscurité.

Portrait de femme est ainsi moins une adaptation fidèle de James qu'un écho à la personnalité de Jane Campion qui a vu en Isabel une espèce de figure contemporaine de la femme, une femme à la recherche d'elle-même, ne sachant que faire de ses pulsions sexuelles. Loin de privilégier la reconstitution historique précise, Jane Campion fait surtout la part belle aux sentiments des personnages. Des similitudes réunissent Isabel Archer et Jane Campion dans leur découverte de l'Europe, alors qu'elles sont issues toutes deux de « pays neufs » (États-Unis pour l'une, Nouvelle-Zélande pour l'autre). Et pour ancrer davantage son film dans la fin du XXe siècle, elle fait débuter son long métrage par une espèce de prologue contemporain où elle filme des jeunes femmes évoquant les prémices de l'acte sexuel, celui du baiser. Des femmes « d'aujourd'hui » se succèdent face à la caméra en se remémorant les transformations du visage de leur partenaire au moment du baiser, elles sont en quelque sorte les « sœurs » d'Isabel dont un gros plan ouvre le film. Dans cette adaptation d'un monument de la littérature américaine, Jane Campion s'est approprié l'œuvre littéraire qu'elle aimait en la créant à nouveau et en faisant d'Isabel Archer, femme éperdue de liberté dans une société aliénante, un personnage « campionien » à l'image de l'héroïne de *La Leçon de piano* (1993).

CM

PISTES PÉDAGOGIQUES

➔ Le statut de la femme à la fin du XIXe siècle en Angleterre et aux États-Unis.

➔ Le romantisme.

➔ L'adaptation littéraire comme autoportrait.

Bibliographie

Jean-Marc Lalanne, « Portrait de femme », *Les Cahiers du cinéma* n°508, décembre 1996.

Christian Viviani, « *Portrait de femme*, la femme peintre et son modèle » ; Entretien avec Jane Campion réalisé par Michel Ciment, « Un Voyage à la découverte d'elle-même », *Positif* n°430, décembre 1996.



Marina Vlady, Jean Marais, La Princesse de Clèves *(Jean Delannoy, 1961)*

La Princesse de Clèves

Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 1678.

SYNOPSIS

1558-1559, la cour du roi. Lors d'un bal donné par Henri II, la princesse de Clèves a un coup de foudre pour le duc de Nemours. Cependant, la jeune femme a juré fidélité à son mari et ne veut le trahir. La passion de Nemours et de Madame de Clèves s'exaspère alors dans des détails que seuls des yeux énamourés peuvent percevoir. Un portrait de la princesse volé par Nemours et une lettre écrite ensemble pour venir en aide au vidame de Chartres achèvent de les rapprocher secrètement. Mais la princesse résiste et court se réfugier sur ses terres de Coulommiers, loin des intrigues et rumeurs de la cour. Nemours cède alors à ses désirs jaloux et se rend auprès d'elle. Informé de l'inclination de sa femme et malgré les dénégations de celle-ci, Monsieur de Clèves soupçonne une aventure et meurt de chagrin. La princesse, pressée par le vidame, accepte de rencontrer Nemours à qui elle dit ses sentiments et son impossibilité de l'épouser. Elle retourne enfin à sa solitude, tombe malade et décède avant que Nemours, appelé à son chevet, ne la revoie une dernière fois.

C'est une fidèle illustration en costumes que Jean Delannoy offre du roman de Madame de Lafayette. Le faste de la cour de Henri II et sa mort au tournoi, les intrigues des courtisans et les rumeurs ici colportées par le bouffon du roi, la raideur protocolaire dans les relations des personnages et la tyrannie du pouvoir exercée par la reine-mère Catherine de Médicis, tout y est suggéré avec un soin respectueux de la trame. Costumes lourds, décors patrimoniaux (château de Chambord), langue châtiée (sans archaïsme), format et couleurs de l'image (Eastmancolor) contribuent encore à la recréation de l'atmosphère et de la pompe sous le règne des Valois. Cette reconstitution du cadre, porteuse d'une caution morale et historique, est pour Delannoy et son scénariste Jean Cocteau un préalable à la crédibilité et à la compréhension du comportement des lointains personnages. Ces choix plastiques, s'ils ne sont guère en phase avec le style sobre et classique du roman, doivent non seulement valider l'idée d'un contexte social et politique déterminant mais aussi justifier la nature profonde de la tragédie amoureuse. Delannoy tente ainsi d'abolir la distance qui sépare ce parangon de vertu de notre époque moderne. Car comment exalter « les vertus d'un amour d'une absolue pureté » sans faire sourire ? Comment faire comprendre aujourd'hui que la princesse expire d'un amour non consommé après avoir fait mourir son époux de jalousie ? Paradoxalement, ces options de mise en scène brouillent les pistes et éloignent le spectateur des véritables enjeux du film. L'esthétique de somptuosité amidonne le propos et le maintient dans un passé figé et lointain. Le film a souvent les airs d'un conte de fées où la princesse de Clèves serait Blanche Neige. En se voulant édifiant de morale et de pureté, Delannoy se fait souvent pontifiant, à l'image de la fin pompière du film différente du livre où l'héroïne choisit le quiétisme et le couvent.
Quoi qu'il en soit, le film réserve de beaux moments comme la scène de bal où la caméra multiplie les points de vue comme autant de regards perfides d'une cour livrée aux intrigues. Il évite l'écueil du film bavard qui, pour coller à la psychologie du roman, aurait creusé la veine de l'analyse intérieure. Plus modestement, Delannoy ne cherche pas à expliciter mais à souligner les trois facteurs qui conduisent la princesse à son héroïsme tragique : l'amour, la vertu, l'étiquette. Ainsi, les règles et codes stricts qui régissent la cour sont-ils des éléments décisifs au déni d'amour de la princesse. Les fraises et robes portées par elle sont à l'aune de la pesanteur des

La Princesse de Clèves
France – Italie, 1961
Pr. Cinetel, Silver Films, PCM, Enalpa Film
Réal. Jean Delannoy
Sc. Jean Cocteau
Ph. Henri Alekan
Int. Marina Vlady (la princesse de Clèves), Jean Marais (le prince de Clèves), Jean-François Poron (le duc de Nemours), Renée-Marie Potet (Marie Stuart), Lea Padovani (Catherine de Médicis), Annie Decaux (Diane de Poitiers)...
Durée 101 min.

La Lettre **(A carta, *1999)***
France – Portugal – Espagne, 1999
Pr. Gemini Films, Wanda Films
Réal. Manoel de Oliveira
Sc. Manoel de Oliveira
Ph. Emmanuel Machuel
Int. Chiara Mastroianni (Madame de Clèves), Antoine Chappey (Monsieur de Clèves), Pedro Abrunhosa (Pedro Abrunhosa/Nemours), Françoise Fabian (Madame de Chartres), Leonor Silveira (la religieuse)...
Durée 77 min.

La Belle Personne
France, 2008
Pr. Scarlett Production, Arte France Cinéma
Réal. Christophe Honoré
Sc. Christophe Honoré, Gilles Taurand
Ph. Laurent Brunet
Int. Louis Garrel (Nemours), Léa Seydoux (Junie), Grégoire Leprince-Ringuet (Otto), Esteban Carjaval-Alegria (Matthias), Simon Truxillo (Henri)...
Durée 94 min.

Louis Garrel, Léa Seydoux,
La Belle Personne *(Christophe Honoré, 2008)*



convenances qui l'enserrent et l'obligent à taire ses sentiments en échange d'une paix du cœur. À cela s'ajoute sa haute moralité, marquée de l'empreinte du jansénisme dont Madame de Lafayette fréquenta les milieux, et qui la mène au désert de la solitude plutôt que vers la vie bruissante de courtisane. Le physique de jeune fille sage de Marina Vlady, sa raideur de jeu comme signe de retenue morale (grande économie dans les gestes et l'expression faciale) et la distance un peu froide instaurée par la mise en scène académique (beaucoup de plans larges) comptent comme autant d'indices de la pureté de l'âme de l'héroïne. Enfin, pour traiter la question de la fidélité, Delannoy reprend simplement les scènes explicatives entre la princesse et son mari et celles qu'elle a avec Nemours, mais ne développe pas, hélas, les séjours à Coulommiers pourtant si précieux à l'étude de la conscience, de l'évolution morale et du sentiment de culpabilité de « la belle personne ».

Tout comme Andrzej Zulawski avec *La Fidélité* en 2000, Manuel de Oliveira et Christophe Honoré proposent à quelques années d'intervalle deux versions modernisées du roman comme une manière de s'interroger sur sa prétendue intemporalité. Ce qui frappe chez le cinéaste portugais qui ancre le récit dans la haute bourgeoisie parisienne avec un improbable chanteur pop en guise de Nemours, c'est l'anachronisme des questions de réputation et de jugement social que se posent Madame de Clèves et sa mère. Alors que la religieuse, confidente et amie d'enfance, conseille à Madame de Clèves de vivre davantage selon ses désirs, celle-ci s'entête dans d'antiques raisons morales. Comment assumer un tel décalage entre un système de valeurs surannées et le monde d'aujourd'hui qui ne s'y reconnaît plus ? Pour répondre à ce hiatus moral et temporel, Oliveira choisit de cloisonner la géographie du film en deux sociétés différentes qui se côtoient sans jamais vraiment se rencontrer : d'une part, la rue et la scène de concert pop, d'autre part, le couvent de Port-Royal et les appartements feutrés des Clèves. L'aire du désordre et du désir face à l'espace du calme et de la loi. Schubert contre la musique pop, avec les lunettes noires d'Abrunhosa comme barrière à l'échange (des regards) et contre le jugement des autres. Pour solder son inadéquation à la société d'ici-bas et éprouver sa haute exigence morale, Madame de Clèves s'envole pour l'Afrique afin de servir dans l'humanitaire avec des religieuses. Ce qui dans le roman apparaît comme un « choix forcé » est ici vécu non comme un renoncement ou une défaite mais comme une incapacité à transgresser et à concilier deux systèmes étrangers. Définitivement, Abrunhosa et Madame de Clèves, qui ne se *ressemblent* pas, n'ont rien à voir *ensemble*. Trop de choses les séparent : Dieu, la loi et l'héritage de la mère.

Honoré, que « la question de l'adaptation ennuie » et que les déclarations intempestives d'un candidat à la Présidence indisposent, transpose quant à lui la cour d'Henri II dans la cour de récréation du lycée Molière à Paris. Les courtisans sont ici des élèves. Leur princesse est la diaphane Junie, aimée de son camarade de classe Otto, qu'un professeur d'italien, Nemours, beau ténébreux et homme à femmes, tente de ravir. Le choix du cadre surprend et l'on se demande ce que le stoïcisme

Léa Seydoux, La Belle Personne *(Christophe Honoré, 2008)*



PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Jeu de regards et coup de foudre au cinéma.
- ➔ Aveu, déni et dépit amoureux : la scène de la déclaration sentimentale.
- ➔ Morale, vertu et fidélité amoureuse : une question d'époque ?
- ➔ Le film en costumes ou la reconstitution historique au cinéma.
- ➔ Enjeux de la modernisation d'un récit historique ou ancré dans l'Histoire.
- ➔ Codes, règles et bienséance : la mise en scène de la cour comme théâtre des regards et des intrigues.
- ➔ La stylisation des sentiments : Oliveira, Bresson, Honoré, Green.



Chiara Mastroianni, La Lettre *(Manoel de Oliveira, 1999)*

sentimental de l'héroïne de Madame de Lafayette a de commun avec des adolescents d'aujourd'hui. Pour valider son hypothèse, le cinéaste postule que l'espace d'un lycée est aussi prodigue en intrigues amoureuses qu'une cour royale, et que les premiers émois – *a fortiori* une lettre d'amour égarée ou un échec (conduisant au suicide d'Otto) – sont pour des adolescents, que l'intransigeance et la soif d'idéal caractérisent, la chose la plus importante au monde. Le film reprend donc le cœur du récit pour substituer de nouveaux codes (ceux d'un romantisme bourgeois) à ceux que dictaient le contexte et la langue du Grand Siècle. Cependant, tout ce que le roman compte de précieux et d'artificiel dans son action et son écriture se retrouve dans le film où les comportements, les situations, les dialogues affectés des personnages le disputent à une mise en scène stylisée sinon maniériste héritière de la Nouvelle Vague.

Nous savons que Nemours ne peut avouer son amour à celle qu'il aime. Pour des questions de bienséance pour le héros littéraire, parce que la morale réprouve cet amour pour le professeur de Junie (morale bientôt transgressée néanmoins). Or, si les refus de la princesse – motivés par le sens de sa «gloire», par son stoïcisme et par sa raison lucide (influence de Corneille) mais aussi par souci de son repos, par respect de son devoir et par peur des violences de l'amour (influence de Racine) – sont parfaitement vraisemblables, ils le sont moins chez l'adolescente du film qui déclare ne voir qu'illusion dans le bonheur que lui propose son aîné. «Il n'y a pas d'amour éternel», lui assène-t-elle. Éprise d'absolu et face aux improbables promesses d'amour de Nemours, Junie lui oppose le caractère dérisoirement éphémère des sentiments. Elle ne lui accorde aucune confiance et redoute les affres de la jalousie. Argument somme toute spécieux dans la bouche d'une adolescente de cet âge que l'on sait prompte à tomber dans les rets d'un jeune adulte (surtout quand il ressemble à Louis Garrel), cette autre figure sublimée du père.

PL

Bibliographie

Collectif, «La Princesse de Clèves», *L'Avant-Scène cinéma* n°3, 1961.

Yann Lardeau, Jacques Parsi, Philippe Tancelin, *Manoel de Oliveira*, Dis voir, 1988.

René Prédal, «Manoel de Oliveira, le texte et l'image», *L'Avant-Scène cinéma* n°478/479, 1999.

Michel Estève, Jean A. Gili (dir.), *Manoel de Oliveira*, Minard, 2006.

Le Privé

États-Unis, 1973 (*The Long Good-Bye*)

Raymond Chandler, *Sur un air de navaja* (*The Long Good-Bye*), 1953, trad. 1954.

SYNOPSIS

Le détective privé Philip Marlowe reçoit la visite d'un ami en difficulté, Terry Lennox. Il accepte de lui faire passer en voiture la frontière du Mexique. Lennox est suspecté d'avoir tué son épouse, une femme très riche. Arrêté comme complice présumé, Marlowe est relâché lorsque Lennox est retrouvé mort. Marlowe est cependant menacé par un gangster à propos de Lennox. Puis il est engagé pour venir en aide à la femme d'un écrivain, Wade, alcoolique invétéré, ayant disparu de manière inquiétante. Les Wade étaient des voisins des Lennox, et Marlowe présume des relations entre eux, tout en étant attiré par la femme de Wade…

Elliott Gould



Pr. E.K. Corporation/Lion's Gate
Réal. Robert Altman
Sc. Leigh Brackett
Ph. Vilmos Zsigmond
Int. Elliott Gould (Marlowe), Nina Van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty Augustine), Henry Gibson (Dr Verringer), Jim Bouton (Terry Lennox), David Carradine (non crédité), Arnold Schwarzenegger (non crédité)
Durée 112 min.



Le personnage de Marlowe, créé par Chandler en 1939 dans *Le Grand Sommeil*, est rapidement devenu l'archétype du « privé » et la figure emblématique du « film noir » américain. Pendant longtemps, il a été confondu dans l'imaginaire des spectateurs avec la figure d'Humphrey Bogart (dans le film tiré du *Grand Sommeil*). Aucune autre adaptation d'un des romans de Chandler mettant en scène le célèbre détective, et aucun des autres interprètes du rôle (Robert Montgomery, James Garner, entre autres), n'a d'ailleurs pu atteindre la qualité ou la célébrité du film de John Huston.

Lorsque Robert Altman réalise à son tour l'adaptation d'une aventure de Marlowe, au début des années 1970, d'après un roman qui n'a encore jamais été porté à l'écran, il a déjà derrière lui une œuvre qui le classe parmi les grands cinéastes américains contemporains, avec notamment sa Palme d'or remportée à Cannes pour *M.A.S.H.* (1970). Cinéaste ironique et contestataire, Altman ne va pas hésiter à modifier profondément les règles et les codes du film noir, tout en restant fidèle au personnage original de Marlowe.
La première et spectaculaire modification est la transposition de l'intrigue du roman à l'époque contemporaine (années 1970), ce qui modifie bien sûr l'esthétique générale du film : le noir et blanc, « marque » du film noir historique, laisse la place à la couleur et les modes de vie ont changé. Marlowe, incarné par Elliot Gould, très éloigné physiquement du personnage original (mais pas plus, finalement, que Bogart), semble quant à lui sortir directement de l'époque de l'écriture du roman : il roule dans une Lincoln de la fin des années 1940 et semble déphasé, déconnecté du monde réel sur lequel il jette en permanence un regard tantôt étonné et ironique, tantôt indifférent. Altman se plaît d'ailleurs à glisser des gags intertextuels dans le cours du film avec, par exemple, le personnage du gardien qui imite les mimiques et les dialogues des grandes stars des années 1940. *Le Privé* est ainsi un film qui, tout en « modernisant » l'univers et les codes du film noir classique, revendique son héritage et ses racines tant littéraires que cinématographiques.

Le scénario, très libre, ne reste fidèle qu'à la structure de base du roman et à son intrigue principale. Il développe quelques intrigues annexes. Ainsi, Terry Lennox a dérobé une forte somme au gangster, renommé dans le film Marty Augustine. Altman supprime quelques épisodes, comme ceux qui concernent les autres clients de Marlowe, et transforme certains traits de personnalité (Lennox n'a plus le visage couvert de cicatrices, le gangster est un psychopathe violent qui défigure une jeune femme sous les yeux de Marlowe, Madame Wade est promise à un autre destin que le suicide, etc.). Toutefois, les changements les plus importants sont apportés aux digressions et, d'une manière générale, au climat du film. Le début est ainsi totalement différent du

Elliott Gould, Nina Van Pallandt

roman. Dans celui-ci, Chandler (par l'intermédiaire de Marlowe, puisque ses aventures sont racontées à la première personne) raconte l'origine de l'étrange amitié entre le détective et Terry Lennox. Le film, quant à lui, s'ouvre sur une longue séquence totalement inventée, montrant Marlowe contraint, en pleine nuit, de partir chercher la marque favorite de nourriture pour son chat délicat dans un supermarché ouvert, tout en faisant une course pour ses voisines (un groupe de filles semi-hippies dansant nues sur leur terrasse, spectacle récurrent qui semble le laisser totalement indifférent). L'insolite de cette séquence, déterminante pour caractériser l'univers et le caractère de Marlowe, est renforcé par l'étrange architecture de l'immeuble où il réside. De fait, durant presque tout le film, Marlowe semble traverser son existence comme dans un rêve éveillé, accompagné par la voix lancinante qui chante *It's a Long Goodbye*. Il ne semble avoir aucune prise sur les événements qu'il subit bien plus qu'il ne les provoque, et sans jamais bien les comprendre. La mise en scène de Robert Altman renforce cette impression de vertige planant et de déséquilibre. La caméra est ainsi toujours en mouvement, ou bien simplement portée, de sorte qu'il n'y a pas un seul « plan fixe » dans tout le film qui devient le reflet d'un univers perpétuellement mouvant.

La modification la plus importante concerne la fin du film et la résolution de l'intrigue qui aboutit à une morale beaucoup plus « noire » et violente que dans le roman d'origine : Marlowe, découvrant qu'il a été manipulé, par qui et comment, accomplit finalement sa seule véritable action, qui est un meurtre de sang-froid. Cet acte est tellement inattendu qu'il porte une charge de violence et de désespoir jamais atteinte auparavant dans le cinéma policier américain. Il est somme toute conforme à l'ambiguïté morale de Marlowe, un étonnant mélange de cynisme, de nihilisme et de sens de l'honneur romantique.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Le personnage du privé dans la littérature et le cinéma.
- Marlowe : les métamorphoses d'un mythe.
- Un genre exemplaire : le « film noir américain ».
- Le cinéma américain des années 1970 et le « Nouvel Hollywood ».



Bibliographie

François Guérif (préface d'Alain Corneau), *Le Film noir américain*, Denoël, 1999.

Jean Loup Bourget, *Robert Altman*, Ramsay, 1994 (1re édition), Edilig, « Cinégraphiques », 1980.

Le Procès

France – RFA – Italie, 1962

Franz Kafka, *Le Procès* (*Der Prozess*), 1926, trad. 1933.

Romy Schneider

SYNOPSIS

Un beau matin, un homme ordinaire et employé de banque modèle, Joseph K., est réveillé par la visite d'inspecteurs. Ceux-ci lui annoncent qu'il est arrêté sans lui expliquer quelles sont les charges qui pèsent sur lui, et le laissant en semi-liberté afin de préparer son procès. Tout en cherchant à préparer sa défense, il voit tout son entourage se détourner de lui. Malgré le recours à un avocat et à un prêtre, K. se heurte toujours à la force de la Loi et finira par être exécuté

Pr. Mercury Prod./Paris Europa Productions/Hisa Films/FICIT.
Réal. Orson Welles
Sc. Orson Welles
Ph. Edmond Richard
Int. Anthony Perkins (Joseph K.), Jeanne Moreau (Mademoiselle Burstner), Elsa Martinelli (Hilda), Romy Schneider (Leni), Suzanne Flon (Miss Pittl), Madeleine Robinson (Madame Grubach), Orson Welles (l'avocat Hastler/le narrateur), Akim Tamiroff (Bloch), Fernand Ledoux (chef greffier), Michael Lonsdale (prêtre)…
Durée 120 min.

Autres versions :
- *The Trial* (*David Hugh Jones*, 1993), int. Kyle MacLachlan

Orson Welles n'a pas réalisé de film depuis près de cinq ans (le précédent est *La Soif du mal*) lorsque la possibilité lui est offerte de réaliser *Le Procès*. Auteur consacré comme génial et maudit, il s'est déjà mesuré à des adaptations de Shakespeare (*Macbeth*, 1948 ; *Othello*, 1952) avant d'aborder ce chef-d'œuvre de Kafka. Comme bien souvent dans la carrière du réalisateur, la production du film rencontre de multiples difficultés : retrait du producteur d'origine, montage financier complexe et modification de dernière minute des lieux de tournage. Même dans une filmographie aussi erratique que celle d'Orson Welles, composée en grande partie d'œuvres inachevées, *Le Procès* fait figure de réalisation atypique. Il s'agit, en dehors du cycle shakespearien, de la seule adaptation littéraire du cinéaste ; toutefois, on se rappellera qu'il a auparavant transposé plusieurs romans pour la radio (*La Guerre des mondes*, *Le Cœur des ténèbres*) ou le théâtre (*Moby Dick*), sans parler de son perpétuel tournage de *Don Quichotte*.

Aussi bien en raison des conditions de production que de la démarche artistique de Welles, *Le Procès* n'est en rien une adaptation fidèle du roman de Kafka, mais il en est plutôt une interprétation originale. En premier lieu, Welles situe le film à l'époque contemporaine, ou plutôt dans un futur très proche de l'année de réalisation sans le dater précisément – c'est ainsi que Joseph K. pourra se retrouver, lors d'une séquence, face à une sorte d'ordinateur. Le style visuel est quant à lui le plus éloigné possible de tout réalisme. Le film a ainsi été tourné en partie à Paris, dans la gare d'Orsay alors désaffectée (aujourd'hui musée d'Orsay), en remplacement des décors initialement prévus. Toujours adepte des courtes focales et du grand angle, Welles plie l'espace à son gré, changeant les dimensions des objets ou des lieux (comme une porte immense qui semble impossible à ouvrir, ou des contre-plongées qui écrasent le point de vue). Ce parti pris peut sembler être un contre-sens, ou à l'opposé du style de Kafka qui privilégie quant à lui un style sobre, presque minimaliste, accentuant la sen-

Anthony Perkins





Jeanne Moreau

sation d'étouffement et la situation inextricable de Joseph K. Mais on peut y voir, au contraire, une simple translation : Welles substitue au labyrinthe mental décrit par Kafka un labyrinthe spatial.

Cet effet de glissement concerne aussi le sens général de l'œuvre. En le situant dans une époque plus ou moins contemporaine, Welles utilise *Le Procès* comme une illustration d'un monde concentrationnaire et totalitaire. Le plus important est que de son point de vue, ainsi qu'il l'a plusieurs fois répété, Joseph K. est effectivement coupable – ne serait-ce que parce qu'il fait lui-même partie de cet ensemble, de l'appareil au sens large, de la dictature bureaucratique qui finit par le broyer. De même, l'explosion finale qui se substitue au « simple » égorgement du roman renvoie-t-elle au péril atomique si présent au début des années 1960.

Cependant, dans ses grandes lignes, Welles reste fidèle à la trame générale du roman et aux principaux personnages qui se succèdent (la logeuse, l'avocat, le prêtre, etc.) et qui sont incarnés par des comédiens prestigieux, Welles lui-même se réservant le rôle de l'avocat vivant dans un amoncellement de dossiers, reflet lointain de l'accumulation des objets de *Citizen Kane*. Ses partis pris consistant à supprimer certains personnages accentuent la solitude sociale et affective de Joseph K.

Tout en réduisant considérablement la durée de l'histoire d'une année à quelques jours, Welles procède au déplacement de plusieurs passages clés dans l'ordre du récit, le plus significatif étant celui de l'apologue de la porte de la Loi, raconté par le prêtre à l'avant-dernier chapitre du livre, qui se retrouve en ouverture du film, dit par Welles en voix off sur des tableaux d'Alexeieff. Welles précise que cette histoire « est racontée dans un roman de Franz Kafka : *Le Procès* », mais élimine du même coup la longue conversation cherchant à en donner une interprétation. Ce refus d'explication trop didactique est une des caractéristiques du cinéma d'Orson Welles, qui met régulièrement en scène des personnages ambigus, sans que l'énigme qui les entoure soit levée. On pourra également noter, dans toute son œuvre, la récurrence presque obsessionnelle de la lettre « K » dans les noms de ses principaux personnages (Kane, Kurtz, Arkadin, Colonel Haki, Hank Quinlan...) qui trouve peut-être son origine et son aboutissement chez Joseph K.

Relativement peu apprécié à sa sortie en raison des libertés stylistiques prises avec le roman d'origine, *Le Procès* a ainsi fait longtemps partie des films dits « mineurs » d'Orson Welles, avant que la redécouverte progressive de sa filmographie « souterraine » (les œuvres inachevées, dont le *Don Quichotte,* également transposé dans le monde contemporain) ne modifie le regard porté sur l'ensemble de son œuvre, pour lui accorder une place beaucoup plus importante.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La bureaucratie et ses hommes « sans qualités » au cinéma.
- ➔ Le déroulement du cauchemar et la logique du pire.
- ➔ Kafka à l'écran (Welles, Soderbergh, Haneke).



Bibliographie

Gérald Garutti, *Le Procès de Franz Kafka et d'Orson Welles*, Bréal, 2004.

Orson Welles, *Le Procès* (scénario), Cahiers du cinéma, « Les Petits Cahiers », 2005.

Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste*, La Différence, 2005.

Danièle Parra et Jacques Zimmer, *Orson Welles*, Edilig, Filmo n°13, 1985.

« *Le Procès*, de Kafka à Welles » (dossier en ligne de la Direction de l'enseignement scolaire, 2004) http://www2b.ac-lille.fr/weblettres/infos/kafka.pdf

Le Quai des brumes

France, 1938

Pierre Mac Orlan, *Le Quai des brumes*, 1927.

SYNOPSIS

Jean, un déserteur de l'armée coloniale, se rend nuitamment au Havre d'où il espère quitter le pays. Arrivé dans un bar du port, il fait la rencontre de Nelly, une belle orpheline dont il tombe amoureux. Celle-ci vit dans la terreur de son tuteur, Zabel, un inquiétant amateur de musique religieuse, qu'elle soupçonne d'être l'auteur du meurtre de son amant. Jean et Nelly vivent un bref amour clandestin, alors même que Jean cherche à embarquer pour le Venezuela. Toutefois, au moment de lever l'ancre, Jean décide de rejoindre Nelly. Il arrive à temps pour la sauver des mains de Zabel, qu'il assassine. Nelly pousse alors Jean à s'enfuir, mais ce dernier est tué par Lucien, un petit malfrat dont il s'était attiré l'inimitié.

Pr. Ciné-Alliance
Réal. Marcel Carné
Sc. Jacques Prévert
Ph. Eugen Schüfftan
Int. Jean Gabin (Jean), Michèle Morgan (Nelly), Michel Simon (Zabel), Pierre Brasseur (Lucien), Édouard Delmont (Panama), Aimos (Quart-Vittel), Robert Le Vigan (Michel Krauss), René Génin (le docteur)…
Durée 91 min.



Jean Gabin, Michèle Morgan



S'il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands classiques – maintes fois récompensé – du cinéma français d'avant-guerre, *Le Quai des brumes* a pourtant connu une genèse et un début d'exploitation chaotiques. À l'heure du tournage, Marcel Carné n'a qu'une trentaine d'années et l'insuccès de son deuxième long métrage, *Drôle de drame* (1937), a sérieusement hypothéqué les suites de sa carrière. Or, c'est précisément grâce à ce film, qui a impressionné Jean Gabin, que le cinéaste doit la direction du *Quai des brumes*. L'acteur, déjà en pleine gloire, insiste en effet pour tourner avec le tandem Carné-Prévert et facilite la production malgré la noirceur du scénario. L'opus doit être filmé à Hambourg (Gabin est alors sous contrat d'une branche française de l'UFA, maison de production allemande), mais les services de propagande de Goebbels jugent le script trop décadent et en interdisent la réalisation. Un producteur français reprend alors le projet et l'action est transposée du port de Hambourg à celui du Havre.
Lors de sa présentation à la Biennale de Venise, le film fait l'objet d'attaques de la part de la presse mussolinienne qui lui reproche de faire d'un déserteur criminel un personnage sympathique. En France, le film remporte un triomphe auprès du public, avant que la commission de contrôle de Vichy, et la majeure partie de la critique avec elle, juge le film démoralisateur et en interdise la projection pour des questions de nocivité morale.

Jean Gabin, Michel Simon



S'ils en respectent l'esprit, Marcel Carné et Jacques Prévert font néanmoins subir de sérieuses modifications au court roman de Pierre Mac Orlan (finalement ravi du résultat). L'intrigue étalée sur plusieurs mois est réduite à quarante-huit heures. L'action est située dans la seule ville du Havre en 1938 alors que la première partie du livre se déroule vers 1910 au *Lapin agile* à Montmartre où cinq personnages qui ne se connaissent pas se retrouvent le temps d'une nuit de neige. Ensuite, le roman suit leurs aventures, sans qu'aucune d'elles ne soit privilégiée, à Versailles, Dijon et Marseille. La dramaturgie du film suit au contraire la seule trajectoire du héros pris au piège d'un étroit réseau de personnages secondaires.

L'idée de cette triple unité de temps, de lieu et d'action, obéissant aux règles de la tragédie classique et servant à intensifier la tension dramatique, est en réalité contenue dans l'épilogue du roman lui-même. Épilogue où l'on retrouve Nelly en 1919 dans un club de jazz : celle-ci, devenue une princesse des nuits parisiennes, se souvient des êtres – et en particulier de Jean – qu'elle a rencontrés jadis dans le cabaret montmartrois. De fait, cette remémoration en forme de flash-back cinématographique incite Prévert à retendre l'intrigue du roman pour lui donner l'allure d'un petit théâtre des sentiments, concentré d'amour et de haine. La brève idylle dans laquelle s'incarne le destin des deux personnages, Jean et Nelly, est ainsi fortement développée. Lesquels connaissent aussi des changements par rapport au texte de Mac Orlan. Le « Jean » du film est le produit d'une synthèse de deux personnages du roman : Jean Rabe, dessinateur bohême qui vit d'expédients et de dessins pornographiques, et Marcel Lannois, soldat déserteur de la coloniale. Amant d'une nuit de Nelly dans le roman, le premier est appelé comme réserviste, mais il est tué au moment de quitter les rangs. Le second trouve des habits civils dans lesquels il mène une vie errante qui le conduit à Marseille où il s'engage à nouveau dans la Légion. Chez Mac Orlan, Nelly est une pauvre fille qui, après sa nuit passée avec Jean, décide d'exercer le métier de prostituée dans lequel elle réussit assez bien. Image de l'éternel féminin triomphant, elle se soustrait à son destin par le bas tandis que la Nelly du film, figure d'une certaine idée de l'innocence aimée par quatre hommes (Jean, Zabel, Lucien, Maurice), est victime de la tyrannie des sentiments amoureux. À la différence de Mac Orlan, Prévert articule son scénario autour de la représentation du malheur d'aimer. La violence de son amour déchire le héros (partir ou ne pas partir) et précipite sa chute qu'il ne voit pas venir. Dès lors, il ne peut plus rien contre la fatalité et ses instincts meurtriers (on apprend qu'il a déjà tué). Irrésistiblement, il est attiré par la beauté irradiante de Nelly, qui n'a pourtant rien d'une femme fatale. Il voit en elle la lumière qui lui manque, le phare qui le guiderait au milieu de l'épais brouillard qui l'environne, lui qui ne sait où aller.

Le Quai des brumes est d'abord un film d'atmosphère. D'atmosphère et de personnages représentatifs de la galerie de types traditionnels ayant peuplé le cinéma des années 1930. Caractérisé à l'extrême, chacun d'eux est défini par des phrases ou des obsessions qui le désignent uniquement pour ce qu'il est : Jean, le soldat parfois violent, mais bon et héroïque ; Nelly, la belle fille intègre malgré la corruption du milieu ; Zabel et Lucien, les « méchants » pittoresques et veules ; Kraus et Quart-Vittel, les clochards célestes. Notons que Lucien et



Jean Gabin, Michèle Morgan

Quart-Vittel, respectivement opposant et adjuvant, ont été créés pour le film. L'un et l'autre exercent une tension sur l'intrigue et agissent comme des révélateurs de l'identité du héros.

Ce film où les êtres comptent autant que les images, où l'image vaut l'écrit, où l'excellence du verbe le dispute au brio des acteurs, ce film de cinéaste autant que de scénariste est un des meilleurs exemples de ce que Mac Orlan appelait le « fantastique social », étiquette que Carné préférait à celle de « réalisme poétique ». L'expression quasi oxymorique reflète le climat et la nature duelle d'un genre ancré dans un réel âpre et parfois sordide, peuplé de laissés-pour-compte et de marginaux à l'écart de la société bourgeoise (boutiquière et monstrueuse ici avec Zabel). Les personnages y sont aliénés et un profond sentiment d'impuissance et d'échec pèse sur l'intrigue. Sans cesse, une sourde inquiétude, comme le sentiment fébrile d'un danger imminent, couvre le film de sa chape de plomb. Ce dont la facture expressionniste des images rend parfaitement compte. Les effets de fumée, les pavés luisants, la lumière tantôt diffuse et ponctuelle, tantôt violemment contrastée – autant d'artifices portant la marque du directeur de la photographie Eugen Schüfftan, ancien collaborateur de Fritz Lang et de Robert Siodmak –, baignent les images du Havre dans un brouillard nocturne à la portée quasi surnaturelle. Cette esthétique de l'abstraction, qui doit également à l'influence du cinéma muet de Josef von Sternberg, scande le lyrisme du malheur inscrit dans le moindre détail des décors (signés Alexandre Trauner). Aussi le pessimisme poétique (jamais complaisant) du scénariste, les décors du film et sa photographie sont-ils le funeste écho des angoisses du temps.

Tout en modernisant l'histoire pour la rendre contemporaine des spectateurs de l'époque, le film traduit avec exactitude le climat neurasthénique qui prévaut dans l'œuvre initiale. Dans son livre, Mac Orlan met en scène une bohème montmartroise qui s'avance vers l'abîme de la Grande Guerre avec une sorte de résignation romantique. À l'exception de Nelly, tous connaissent une fin plus ou moins tragique. L'atmosphère désabusée du récit renvoie autant au misérabilisme poétique en vogue au début du siècle qu'à la mélancolie d'un écrivain dont la jeunesse a été broyée par la machine de guerre. En reprenant cette histoire écrite quelque dix ans après l'armistice et en donnant à leurs protagonistes le caractère d'une défaite annoncée, le duo Carné-Prévert devance d'une certaine manière la crise d'anxiété dont les accords de Munich (septembre 1938) seront la cause quelques mois plus tard. Ce que les moralistes vichyssois ne manqueront pas de leur reprocher.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Typologie d'un genre : le « réalisme poétique » (forme, personnages, thèmes…).
- Les films du « réalisme poétique », reflet de leur époque (crise économique, chute du Front populaire, imminence de la guerre).
- Les influences du cinéma allemand sur le « réalisme poétique » (*La Rue sans joie* de Georg Wilhelm Pabst, 1925 ; *Les Damnés de l'océan* de Joseph von Sternberg, 1928).
- *Quai des brumes* : un film pessimiste qui capte l'air du temps et annonce les sombres événements historiques.
- La langue et le pessimisme lyrique de Jacques Prévert.

Bibliographie

Collectif, « Quai des brumes », *L'Avant-Scène* n°234, 1979.
Michel Pérez, *Les Films de Carné*, Ramsay, 1986.
Marcel Carné, *Ma vie à belles dents*, L'Archipel, 1996.

Quai des orfèvres

France, 1947

Stanislas-André Steeman, *Légitime Défense*, 1942.

SYNOPSIS

À Paris, Jenny Lamour, jeune chanteuse de music-hall, vit avec Maurice, pianiste de cabaret, au-dessus d'un studio de photographe tenu par Dora, une amie du couple. Le studio, spécialisé dans le « nu artistique », est fréquenté par un certain Brignon, vieux libidineux fortuné, qui promet un bel avenir à Jenny… En bon mari jaloux, Maurice ne l'entend pas de cette oreille et menace de mort le sieur Brignon, qui est tué peu après. L'inspecteur Antoine mène l'enquête, entend les différents suspects et apprend qu'un cheveu blond a été retrouvé sur les lieux du crime, lequel semble accuser Dora. Néanmoins, les soupçons du policier s'orientent vers Maurice qui ne peut étayer son faible alibi. Placé en détention préventive, Maurice tente alors de se suicider. Pour le sauver, Jenny s'accuse du meurtre, ce que Dora fait également pour protéger son amie. Le Quai des Orfèvres est sur une autre piste…

Pr. Majestic Films
Réal. Henri-Georges Clouzot
Sc. Henri-Georges Clouzot, Jean Ferry
Ph. Armand Thirard
Int. Louis Jouvet (Inspecteur Antoine), Suzy Delair (Jenny Lamour), Simone Renant (Dora), Bernard Blier (Maurice), Charles Dullin (Brignon), Pierre Larquey (Émile), Raymond Bussières (Albert)…
Durée 105 min.


Louis Jouvet



En 1946, Henri-Georges Clouzot cherche à adapter *Chambre obscure*, un roman de Vladimir Nabokov sur lequel il avait déjà travaillé avec Jean-Paul Sartre en 1943. Cependant, il est toujours sous le coup de la « suspension » infligée par le Comité interprofessionnel d'épuration qui estime que « le cinéaste a travaillé pendant trois ans pour le compte des Allemands et qu'il a créé *Le Corbeau*, un film tendancieux anti-français ». Ses producteurs lui suggèrent de s'orienter vers un genre moins sensible, tel que le roman policier, pour s'éviter de nouveaux ennuis. Clouzot choisit *Légitime Défense* de Stanislas-André Steeman dont il avait déjà adapté *L'assassin habite au 21*, six ans plus tôt. Or, quand Clouzot rencontre l'écrivain belge, le travail de réécriture est déjà quasiment terminé. Et c'est à peine si Steeman s'étonne du peu de place réservé à l'assassin : « Clouzot est une bête de cinéma [qui ne peut] construire, avoue-t-il avec une résignation mêlée d'ironie, qu'après avoir démoli au mépris de la plus élémentaire vraisemblance […]. Il avait toujours rêvé de faire un documentaire sur la Police judiciaire. »

En effet, avec le souci de la vérité qui le caractérise, Clouzot se met à fréquenter assidûment le Quai des Orfèvres, noue des relations avec des inspecteurs de



police, obtient la possibilité d'assister à des interrogatoires « musclés ». Il collectionne les informations et les documents susceptibles de nourrir l'esprit du scénario. En témoigne ainsi cette anecdote consignée par François Chalais dans son *Georges Clouzot* : le cinéaste avait rapporté un jour de la Préfecture de police une photographie représentant « dans une chambre d'hôtel louche [...], un corps de femme étendu sur le flanc gauche, le dos vers nous, la jupe retroussée sur un slip qui paraissait blanc tant les jambes qui émergeaient étaient noires... À titre documentaire, quelques lignes d'une écriture appliquée nous apprenaient que le noir représentait la vermine, et qu'il s'agissait d'une prostituée étranglée par un Arabe. "J'ai toujours rêvé de mettre ça dans un film, dit Clouzot, il n'y a rien à changer, tout y est... Et quelle mise en scène !" »

À vrai dire, l'enquête policière et la résolution de l'énigme qui en constitue le moteur intéressent peu le cinéaste. Il n'y a qu'à voir avec quel dilettantisme il traite le personnage du vrai coupable (Paulo), réduit à une brève apparition au milieu du film pour justifier l'indice du cheveu blond (appartenant à son amie) et annoncer la chute (en forme de *deus ex machina* peu vraisemblable) de l'intrigue. En regard de la profondeur des personnages ainsi que de la qualité de l'atmosphère du music-hall et des bureaux de la police, le personnage de l'inspecteur Antoine est entièrement soumis au jeu théâtral, mi-indifférent mi-cynique, de Louis Jouvet. Ce jeu l'éloigne *a priori* du réalisme revendiqué par le film. Pourtant, la composition de l'acteur, savoureusement distanciée, constitue un parfait écho au ton décalé et cynique du roman. Comme dans le texte de Steeman, le policier exerce une pression sur les personnages du drame destinée à exsuder leur psychologie, leurs angoisses, leurs remords, leur sentiment de culpabilité. Il apparaît comme un entomologiste qui observe avec lucidité et compréhension le comportement des humains. Si, dans le roman, son attention s'attache à l'observation de Maurice (beau cas de schizophrénie), dans le film, elle se fixe sur Jenny qui prend alors une importance considérable.

Le personnage de Jenny, réécrit par le cinéaste et compagnon à la ville de l'actrice Suzy Delair chargée de l'incarner, acquiert une complexité qui affute constamment le drame. Bien plus que son mari Maurice qui préfère fuir la réalité, c'est autour de Jenny que se nouent les fils de l'intrigue. Fils sur lesquels l'inspecteur se contente de tirer à intervalles réguliers pour voir les protagonistes, prisonniers d'un destin qui leur échappe, agir et s'enferrer dans leurs contradictions. Cette Jenny, qui change souvent de tenues vestimentaires autant par profession que par coquetterie, offre une diversité d'images qui semble la rendre insaisissable. Bonne ménagère (avec ses patins !) auprès de Maurice pour qui elle est prête à se sacrifier, elle est aussi une femme fatale qui fascine et aveugle celui (ou celle comme Dora) qu'elle saisit dans les rets de son




Raymond Bussières, Bernard Blier, Louis Jouvet


Suzy Delair

regard. Cette « Vénus à la fourrure » (importance des renards), fétichisée par Dora et Maurice, devient en quelque sorte l'expression du fantasme chez ceux qui l'entourent. Cette séductrice capable d'un amour vrai pour son « biquet » de mari perd néanmoins peu à peu prise sur la réalité en même temps qu'elle dégage un mystère dont l'inspecteur Antoine ressent l'attraction irrésistible.

Selon une méthode policière de nature psychologique, l'enquêteur se rapproche d'elle en cercles concentriques. Toujours avec pudeur, il la questionne et apprend à mieux la connaître pour démêler l'écheveau de sa vie qu'on dirait tendue à créer son propre malheur. D'instinct, le policier la sait proche de lui, il la comprend quand elle lui confie quelques bribes de son enfance et de son intimité lors de la scène du cabinet de toilette. Humain – de cette *humanité* qui l'empêche comme Dora d'aspirer à une position sociale dominante (il a toujours été recalé au poste d'inspecteur général) –, l'inspecteur Antoine est celui qui tente de faire éclater la vérité des gens. Il est à la fois le regard du cinéaste, et le relais entre celui-ci et le spectateur. Aussi est-ce précisément pour cette raison humaine, qui représente l'enjeu véritable de l'intrigue, que Clouzot a accepté d'adapter le policier psychologique de Steeman.

Dans cette histoire où le lecteur sait dès le début qu'aucun des trois suspects n'est le coupable et où il a toujours une longueur d'avance sur l'un d'eux, l'essentiel n'est pas tant la résolution de l'énigme (Clouzot y est indifférent) que la manière d'y arriver. Celle-ci aura permis de révéler littéralement (notons l'importance de la pratique photographique dans le film) par petites touches, sous des angles différents, une certaine idée de la *vérité* des personnages. Car pour Clouzot, grand lecteur de Kafka pour qui la *vérité* constitue le but ultime de l'art, la *vérité* des êtres n'est jamais que la somme des petites révélations qui conduisent à laisser imaginer ce qu'elle pourrait être. C'est non seulement cette idée qui a guidé l'écriture du scénario du film mais c'est aussi celle qui résume la conception morale des êtres et de la vie selon Clouzot.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Des soupçons à la propagation de la rumeur (*Furie*, *Panique*, *Monsieur Hire*).
- Prouver son innocence (*La Mort aux trousses*, *Le Fugitif*).
- Le polar français sous l'Occupation (*Le Dernier des six*, adapté d'un roman de Steeman, 1941 ; *L'Assassinat du Père Noël*, 1941 ; *L'Assassin a peur la nuit*, 1942 ; *L'Assassin habite au 21*, 1942 ; *Goupi Mains Rouges*, 1942 ; *Madame et le mort*, 1942, etc.) et après-guerre (*Panique*, 1946 ; *La Dame d'onze heures*, 1947 ; *L'Impasse des anges*, 1948).
- L'appareil photo, symbole du film et outil d'un pouvoir (*Blow-Up*, *Police python 357*).



Bibliographie

François Chalais, *Georges Clouzot*, Jacques Vautrain, 1950.
Philippe Pilard, *H.-G. Clouzot*, Seghers, 1969.
José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Henri-Georges Clouzot cinéaste*, La Sirène, 1993.

Quo Vadis

États-Unis, 1951

Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis ? Roman des temps néroniens*, 1896, trad. 1900.

SYNOPSIS

À Rome, du temps de Néron. Un valeureux consul, Marcus Vinicius, rentre victorieux d'une campagne militaire. Il tombe amoureux d'une jeune esclave, Lygie. Mais celle-ci est membre de la nouvelle secte des chrétiens. Marcus demande l'aide de son ami Pétrone, lui-même membre influent de la cour de Néron. L'empereur, de plus en plus déséquilibré et entouré par des personnages malfaisants, ne vit que pour son art poétique… Bientôt, il déclenche le grand incendie de Rome dont il fait reposer la responsabilité sur les chrétiens, victimes alors d'horribles persécutions.

Robert Taylor, Deborah Kerr



Pr. MGM/Loew's
Réal. Mervyn LeRoy
Sc. John Lee Mahin, S.N. Behrman, Sonya Levien
Ph. Robert Surtees
Int. Robert Taylor (Marcus Vinicius), Deborah Kerr (Lygie), Leo Genn (Pétrone), Peter Ustinov (Néron), Patricia Laffan (Poppée), Buddy Baer (Ursus), Rosalie Crutchley (Acté)…
Durée 171 min.

Autres versions :
- *Quo Vadis ?* (Ferdinand Zecca, 1901)
- *Quo Vadis ?* (Enrico Guazzoni, 1913)
- *Quo Vadis ?* (Georg Jacoby, 1924)
- *Quo Vadis ?* (Franco Rossi, 1984), film TV
- *Quo Vadis ?* (Jerzy Kawalerowicz, 2001)

Quo Vadis est la première grande superproduction « antique » américaine de l'après-guerre. Sa gestation, au sein du prestigieux studio MGM, a été difficile. Le film connaît un faux départ en 1949 (John Huston devait alors le réaliser, avec Gregory Peck en vedette). Finalement, suite à de nombreux problèmes (divergences de points de vue sur le scénario, retrait de John Huston et maladie de Gregory Peck), le film se fait sous la direction d'un bon artisan du cinéma américain (avec le concours, non crédité, d'Anthony Mann). *Quo Vadis* repose en tout cas sur une solide tradition : deux très grandes versions on été réalisées en Europe, et distribuées dans le monde entier, à l'époque du muet. Le roman de Sienkiewicz, quant à lui, s'inscrit dans une très longue lignée de romans « antiques » (qui irait de *Salammbô* à *Fabiola* sans oublier *Les Derniers Jours de Pompéi*, très souvent adapté au cinéma lui aussi depuis le temps du muet).

Le film suit assez fidèlement les péripéties et les personnages du roman, avec d'autant plus de facilité que Sienkiewicz n'est pas un auteur qui s'attache à la profondeur psychologique de ses protagonistes : son roman est avant tout une extraordinaire peinture (certes fantasmatique, mais précise) de la vie à Rome sous Néron. Le film récrée ainsi les différents « tableaux » du livre : la cour de l'empereur, les catacombes, l'incendie de Rome, la persécution des chrétiens dans le cirque, etc. On remarque simplement, parmi les modifications les plus notables, une sorte de « condensation » de la fin du roman



Leo Genn, Peter Ustinov, Robert Taylor, Deborah Kerr

à des fins purement dramatiques. C'est ainsi que dans le film, la chute de Néron et la prise du pouvoir par Galba découlent immédiatement de la révolte populaire qui suit elle-même les persécutions et la révélation de la culpabilité de Néron dans l'incendie de Rome. Pour le reste, le film remplit parfaitement son contrat : décors gigantesques, figurants par milliers et effets spéciaux spectaculaires pour reconstituer la Rome antique et le grand incendie.

Toutefois, la signification profonde du film est sans doute à chercher ailleurs que dans ses rapports avec le célèbre roman, ou plutôt il faut se demander quelles sont les raisons qui poussent à faire un nouveau *Quo Vadis* en ce début d'années 1950. Il est en effet bien connu que le « péplum », comme le cinéma de science-fiction, parle beaucoup plus de l'époque contemporaine que de la période historique qu'il est censé évoquer. *Quo Vadis* est en fait le film qui marque définitivement l'identification des États-Unis avec la Rome antique. L'Empire doit alors faire face à des périls qui peuvent entraîner sa destruction. Dans la première version, celle de John Huston, Néron devait être comparé à Hitler, mais ce danger est dépassé en 1950. Le péril est alors pour l'empire américain celui d'un pays sans religion, ou plutôt d'un pays substituant au Dieu unique un tyran qui développe un culte de la personnalité tel qu'il se prend lui-même pour un dieu. Dans cette version de *Quo Vadis*, il apparaît évident que Néron représente Staline (ou plutôt le danger qu'un tel régime puisse survenir aux États-Unis), tandis que Pétrone, sage mais impuissant représentant d'une époque « pionnière », est condamné à se retirer devant l'arrivée de la vraie foi, celle des chrétiens, qui va sauver l'Empire.
Le paradoxe du film est que ce discours lénifiant est subverti de l'intérieur, de manière peut-être involontaire, par l'interprétation. Robert Taylor, dans le rôle du héros Marcus Vinicius, paraît bien raide et fade. Deborah Kerr, qui incarne Lygie, l'esclave chrétienne, est un bloc de glace et de raideur. À l'inverse, Leo Genn donne une interprétation toute en subtilité et en humanisme de Pétrone, arbitre des élégances de la cour de Néron. Surtout, l'empereur lui-même est incarné de manière géniale par Peter Ustinov, dans un cabotinage délirant qui élève le personnage au rang du mythe – mais pas à celui du monstre absolu (le véritable « méchant » du film étant son préfet, Tigellin) : les scènes de déclamation poétique de l'empereur, le « lacrymoire », et même sa mort pathétique, sont parmi les meilleurs moments du film, en dehors des grandes scènes spectaculaires.



Robert Taylor

Le succès du film va entraîner la reprise des superproductions de péplums américains durant les années 1950, toujours selon un axe « religieux », et de manière toujours plus spectaculaire (c'est ainsi que, en 1953, le premier film en CinémaScope sera *La Tunique*). Quant à *Quo Vadis*, il fera encore l'objet d'une série télévisée mais surtout d'une nouvelle version réalisée en Pologne, pays d'origine de l'auteur, dans une perspective à la fois catholique militante et nationaliste, témoignant une fois de plus de l'importance du contexte de sa réalisation.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Néron à travers la littérature, la peinture, le cinéma.
- ➔ La fortune cinématographique de Pétrone, de *Quo Vadis* au *Satyricon* de Fellini.
- ➔ Les visions cinématographiques de l'Empire romain, entre fantasmes et recherches.



Bibliographie

Laurent Aknin, *Le Péplum*, Armand Colin, 2009.
Hervé Dumont, *L'Antiquité au cinéma*, Nouveau Monde éditions, 2009.
Claude Aziza, *Néron, le mal-aimé de l'Histoire*, Découvertes Gallimard, 2006.



Henry Fonda, Jane Darwell

Les Raisins de la colère

États-Unis, 1940 (*The Grapes of Wrath*)

John Steinbeck, *Les Raisins de la colère* (*The Grapes of Wrath*), 1939, trad. 1947

SYNOPSIS

États-Unis, années 1930. Libéré de prison où il purgeait une peine pour homicide en légitime défense, Tom Joad rentre chez lui en Oklahoma. Il trouve la ferme familiale et toute la région alentour désertées. Ruinés par la sécheresse et chassés par les grandes compagnies, beaucoup sont partis pour la Californie ; la famille de Tom a provisoirement trouvé asile chez l'oncle John. Après avoir retrouvé les siens, Tom entreprend le voyage avec eux et l'ex-pasteur Casy à bord d'un vieux camion. Mais la Californie n'est pas l'eldorado espéré, et Tom et sa famille, laquelle se réduit au gré des départs et des décès, doivent aller de camps de transit en bidonvilles pour gagner une maigre pitance. Ayant découvert l'ignominieux système d'exploitation et sa répression policière, Casy est tué et Tom recherché pour coups et blessures. Contrainte de partir, la famille est finalement accueillie dans un camp du gouvernement où elle recouvre sa dignité. Mais Tom, désormais pourchassé par la police, décide de reprendre la route et de poursuivre la mission de Casy.

Pr. 20th Century Fox
Réal. John Ford
Sc. Nunnally Johnson
Ph. Gregg Toland
Int. Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), John Carradine (Jim Casy), Charley Grapewin (Granpa Joad), Dorris Bowdon (Rosasharn), Russell Simpson (Pa Joad), O. Z. Whitehead (Al)...
Durée 124 min.

Deux souvenirs similaires sont à l'origine de l'écriture des *Raisins de la colère* (prix Pulitzer) puis de son adaptation. C'est après sa découverte des camps de Salinas en Californie et un séjour passé comme journalier en 1936 dans une des exploitations victimes du capitalisme qu'il décrit dans son roman que John Steinbeck décide de témoigner. Quant à John Ford, qui a lu et aimé le livre, il se souvient, lorsque le producteur Darryl Zanuck lui propose le scénario, de ses origines irlandaises et d'un peuple, opprimé par les Anglais, errant et mourant de faim sur les routes durant la Grande Famine (1846-1849). Désireux de coller à l'esprit du texte de Steinbeck qui consacre un chapitre sur deux au contexte historique, social et humain, le cinéaste demande à son chef opérateur, Gregg Toland, de lui fabriquer une image proche de celle du documentaire, aussi dépouillée que possible d'effets esthétiques, laquelle n'est pas sans évoquer les photographies que Walker Evans et Dorothea Lange ont réalisées pour le compte de la Farm Security Administration en 1930. Criante de vérité, y compris sur le plan sonore, la mise en scène donne une vision très réaliste des paysages parcourus, des routes empruntées (la fameuse *Highway 66*) et des conditions de voyage (camions, tentes, costumes). L'éclairage, tout en rudes contrastes expressionnistes, exacerbe l'intensité dramatique et jette sur les *Okies* – fermiers expropriés d'Oklahoma – une lumière sublime qui fait d'eux les valeureux hérauts d'une tragédie nationale élevée à l'universel.


Dorris Bowdon, Henry Fonda, Jane Darwell



Le tour de force de Ford est d'être parvenu à condenser les quelque six cents pages foisonnantes du roman en un film de deux heures sans en trahir ni la trame ni la substance (*exit* cependant la satire religieuse et les métaphores animales comme représentations des individus). La dramaturgie, recentrée sur la famille Joad dont elle raconte l'exode, s'appuie sur la mythologie du voyage des Pionniers : une longue traversée d'espaces désertiques à la conquête du Grand Ouest américain avec ses pauses, ses tensions et ses terres hostiles. Les proportions du récit divisé en trois parties (avant, pendant et après le voyage) sont respectées. Quant aux dialogues, ils sont quasiment tous repris à l'identique du texte original.

Le film, parfaitement fidèle au thème fordien du groupe (familial) en quête de territoire, se trouve à la croisée de trois genres cinématographiques : le film social, le western et le road-movie. C'est à la fois une épopée au cœur de laquelle se construit et se déconstruit la relation de l'homme à l'espace, et un drame humain où l'être démuni doit affronter l'adversité pour trouver son salut. Dans ce film où le camion hors d'âge a remplacé la diligence, et les capitalistes (et leurs sbires de la police) les Indiens, la course vers l'Ouest doré pose la question fondamentale de la terre à conquérir, du rapport charnel des hommes qui la cultivent et qui tentent de s'y enraciner durablement. À partir de cette problématique de l'appartenance à la terre, Ford bâtit son film comme l'histoire de la construction et de l'affrontement de groupes d'hommes aux intérêts divergents. Le cinéaste décrit un monde en ruines plongé dans le doute et le désarroi, inscrit entre deux époques : l'une, ancienne, des traditions séculaires, des petits propriétaires et des familles unies autour d'un lopin de terre ; l'autre, en devenir, des grosses compagnies financières soutenues par le système bancaire et policier, et entièrement tendues vers un profit rapide et substantiel.

Pour autant, Ford ne signe pas là ce que l'on pourrait appeler une œuvre engagée à l'instar du roman, lequel (plus radical politiquement) se situe à égale distance de l'espérance biblique et de l'espoir révolution-



naire comme la progression morale et intellectuelle de Tom l'indique clairement. Steinbeck martèle que la désertification de la campagne et la dépossession des fermiers ne sont pas le fait des mauvaises récoltes et d'un climat hostile, mais bien celui de la cupidité des banques fermées à toute concession. Fidèle à sa méthode et à son approche humaniste, Ford préfère traiter son sujet à hauteur d'homme. Il n'y a guère chez lui de désir de propagande, seulement un final plus orienté idéologiquement. Il montre des êtres traumatisés et dépourvus de conscience politique, prisonniers d'un destin qui leur échappe mais qui, mus par une foi puissante en eux-mêmes, continuent d'avancer droit devant eux, surmontent solidairement des forces complexes qui les dépassent et gagnent à force de volonté un peu de cette paix qui leur était promise. Sans mièvrerie ni dramatisation indécente, le cinéaste demeure au niveau des enjeux moraux du roman et s'attache de manière simplement lyrique à traduire la réalité sociale et à témoigner de la condition humaine.

Qu'importe au fond si le groupe se disloque à l'épreuve des obstacles. Ici, l'important, nous dit le film, réside dans le message final de Ma, admirable « mère courage » au cœur d'une famille qu'elle soutient avec son fils Tom de bout en bout, message où elle exprime sa solide croyance en les siens et la démocratie. Cette fin optimiste n'est pas celle du roman, plus tragique avec les épisodes de l'inondation, de l'enfant mort-né et du dénuement dans la grange. L'expérience californienne du film est présentée selon une progression plus positive : la scène du camp à Keene Ranch où Tom venge Casy est placée après la séquence du camp de Hooverville, et c'est en troisième lieu que la famille se retrouve dans le camp du gouvernement. Bien plus qu'une étape de leur odyssée, le passage dans ce camp apparaît comme un indice significatif de l'aboutissement qui attend les Joad (le peuple). L'épilogue prête encore à Ma des accents prophétiques rassurants qui légitiment fortement le départ de Tom, désormais prêt à poursuivre le travail de pédagogie entamé par l'éclairant Casy pour plus de justice sociale. Ces mots de Ma, empruntés au chapitre XX du roman et placés à la fin du film à la demande du producteur Zanuck, portent un surcroît de sens dépassant les limites du roman en raison du contexte historique dans lequel le film a vu le jour. Rappelons-le, nous sommes fin 1939, et le président Roosevelt s'apprête à briguer un troisième mandat. Or, sans faire l'apologie du New Deal, le film signale que les blessures des années 1930 sont encore vives au sein du peuple souffrant, que d'autres difficultés incarnées par les spéculateurs en Chevrolet menacent encore, mais que la patrie bienveillante veille maternellement sur lui pour le protéger. À sa manière, le film dessine (plus que le roman) une image contrastée du pays entre État-providence et grandes compagnies privées prêtes à tout pour s'enrichir.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La crise de 1929 et sa représentation cinématographique (*Notre pain quotidien*, *Les Temps modernes*, *La Vie est belle*, *Honkytonk Man*, *O'Brother*).
- ➔ Le thème de la route, du western au road-movie, expression d'une quête, d'une fuite ou d'un exil.
- ➔ *Les Raisins de la colère* : une odyssée sur les traces des pionniers. Le rêve américain existe-t-il ?
- ➔ Persécution, Exode, Terre promise… Les références bibliques du film.
- ➔ *Les Raisins de la colère*, des travailleurs victimes du système absurde de la finance libérale : un film d'actualité.
- ➔ Un film au service de la politique sociale du New Deal ?



Bibliographie

Jean Roy, *Pour John Ford*, Cerf, 1976.
Patrick Brion, *John Ford*, La Martinière, 2002.
Jean Collet, *John Ford, la violence et la loi*, Michalon, 2004.

La Reine Margot

France – Italie – Allemagne, 1994

Alexandre Dumas (et Auguste Maquet), *La Reine Margot*, 1845,
roman-feuilleton paru dans *La Presse*, puis publié en 1854.

SYNOPSIS

Deux jeunes provinciaux, le huguenot La Môle et le catholique Coconnas, doivent partager le même lit, car toutes les auberges sont remplies pour le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite, la sœur du roi Charles IX. Cette union doit mettre fin aux guerres de religion. Mais la reine mère Catherine de Médicis prépare l'assassinat de l'amiral de Coligny, protestant qui a la faveur du roi. Après la cérémonie, les époux ne consomment pas le mariage mais concluent une alliance politique. La famille royale décide d'éliminer tous les chefs protestants, c'est la nuit de la Saint-Barthélemy. Poursuivi par Coconnas, La Môle blessé trouve refuge auprès de la reine de Navarre, qui le soigne. Charles fait arrêter Henri, Marguerite le protège et lui conseille d'abjurer… Les intrigues politiques vont s'enchaîner dans de tortueux complots.

Pr. Renn Productions/France 2 Cinéma/D.A. Films/N.E.F. Filmproduktion/Degeto Film/ARD/WMG Film/RCS Films & TV
Réal. Patrice Chéreau
Sc. Patrice Chéreau et Danièle Thompson
Ph. Philippe Rousselot
Int. Isabelle Adjani (Margot), Daniel Auteuil (Henri de Navarre), Jean-Hugues Anglade (Charles IX), Vincent Perez (La Môle), Virna Lisi (Catherine de Médicis)…
Durée 159 min.

Autres versions :
- *La Reine Margot* (Camille de Morlhon, 1910)
- *La Reine Margot* (Henri Desfontaines, 1914)
- *La Reine Margot* (Jean Dreville, 1954)
- *La Reine Margot* (René Lucot, 1961), film TV
- *La Reine Margot* (Ruben Alexander Claassens, 2004)



Daniel Auteuil, Isabelle Adjani



Patrice Chéreau, homme de théâtre connu pour ses prises de position politique et ses choix esthétiques, s'impose au cinéma avec l'adaptation de *La Reine Margot* en 1994. Il en mûrit le scénario pendant plus de trois ans avec Danièle Thompson, à partir du roman-feuilleton dont Alexandre Dumas père avait tiré un drame de neuf heures pour son Théâtre-Historique. Il s'inspire également du *Massacre à Paris* (1593), une pièce de Christopher Marlowe, qu'il a dirigée au TNP de Villeurbanne, et du roman *La Jeunesse du roi Henri IV* (1935) d'Heinrich Mann.

Comme dans tous les romans historiques d'Alexandre Dumas, deux intrigues et deux séries de personnages s'entrelacent. Le héros de l'aventure politique est Henri de Bourbon, roi de Navarre, le futur Henri IV, chef du parti protestant, venu à Paris pour épouser Marguerite de Valois, sœur du roi Charles IX et du futur roi Henri III, les chefs naturels du parti catholique, également représenté par Guise, l'amant de Marguerite. Le héros du roman d'amour est le huguenot La Môle, recueilli par la reine de Navarre la nuit de la Saint-Barthélemy. Margot appartient aux deux univers, comme y invite sa légende trouble de reine incestueuse aux nombreux amants. Les personnages historiques sont très jeunes en 1572, année où débute le roman : Margot et Henri n'ont pas 20 ans, le roi en a 22, François d'Anjou, son plus jeune



Jeane Moreau, La Reine Margot *(Jean Dréville, 1954)*

frère n'a que 17 ans. Dumas n'a pas eu à forcer l'histoire pour présenter une cour à la dérive, des princes à la fois veules et fougueux, facilement manipulés par Catherine de Médicis, la reine mère, la seule à avoir quelque expérience du pouvoir, dans un royaume privé de ses chefs plus âgés par dix ans de guerres fratricides. Le poète Agrippa d'Aubigné (1552-1630) en a laissé un poignant témoignage dans *Les Tragiques*.

Patrice Chéreau se saisit de cette matière pour en donner une représentation moderne, expressive, à la fois réaliste et baroque. Les jeunes nobles ont des intérêts et des jeux de leur âge : la séduction, le désir, la jalousie. Pas de mots d'esprit, comme les aime Dumas, la langue est celle d'adolescents dans la cour… du lycée. La caméra et la troupe d'acteurs sont constamment en mouvement, imprimant un rythme alerte à la narration. Des contrastes apparaissent dès les premiers plans entre les protestants, vêtus de noir, regroupés dans l'ombre autour d'Henri, et les catholiques, dont les costumes lumineux, volontairement anachroniques, évoquent les libertins du XVIIIe siècle. À ces scènes d'insouciance juvénile s'oppose violemment la nuit de la Saint-Barthélemy, couleur de sang et de boue.

Par la suite, le film s'éloigne plus que le roman de la chronologie des faits (le retour en Navarre), il confond les titres et les actions des trois frères de sang royal (l'alliance avec Henri est le fait de François et non de Charles). Il s'écarte aussi de la reconstitution historique traditionnelle, en transposant l'esprit de la Renaissance décadente plutôt que d'en donner l'illusion référentielle. Ainsi, Chéreau dit s'être inspiré du *Parrain* de Coppola pour montrer que « les discussions politiques, pour savoir qui on allait massacrer, se passaient sur un coin de table à la fin d'un repas ». La transposition des chapitres XI et XVI du roman est révélatrice du travail du cinéaste sur l'histoire. Dumas, suivant la chronique de Pierre de L'Estoile, raconte qu'une aubépine avait refleuri pendant la nuit et que les massacres avaient redoublé, car le peuple y avait vu un signe de Dieu. Le cimetière des Innocents devient le décor macabre d'une procession. De même, la cour en habits de fête s'égaye autour du gibet de Montfaucon. Dans le film, une seule séquence de tonalité sombre : le chariot du bourreau déverse brutalement des cadavres nus dans une fosse. La terre couleur de cendre, les plans serrés sur les corps entassés évoquent les documents, désormais inscrits dans la mémoire collective, des charniers de la Seconde Guerre mondiale. Chéreau superpose deux époques également barbares : les guerres de religion du XVIe siècle et le XXe siècle, ensanglanté par des guerres d'où le fanatisme religieux n'est pas absent. En plein conflit de Bosnie-Herzégovine (1992-1995), on peut y voir aussi une évocation de la purification ethnique.

La Reine Margot obtint le Prix du jury et le Prix d'interprétation féminine pour Virna Lisi à Cannes. Dans la lignée de *Perceval le Gallois* d'Éric Rohmer en 1978 et du *Nom de la Rose* de Jean-Jacques Annaud en 1986, l'adaptation de Patrice Chéreau est une réflexion sur la mise en images du passé. Elle se démarque du genre de cape et d'épée, dans lequel ses prédécesseurs ont traité les œuvres d'Alexandre Dumas, par la recherche d'une authenticité plus symbolique que documentaire, où la vision artistique l'emporte sur la restitution des faits historiques et de l'intrigue romanesque.

MV

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Reconstitution historique dans le roman et le film à partir de scènes choisies : le mariage royal, l'assassinat de Coligny, la chasse…
- ➔ Comparaison des personnages historiques du roman et du film et de leur présentation dans une encyclopédie, un manuel d'histoire, un ouvrage d'historien, par exemple Jules Michelet, P*récis d'histoire de France avant la Révolution* (1842).



Bibliographie

Denis Crouzet, Dieu en ses royaumes : *Une histoire des guerres de religion*, Champ Vallon, 2008.

Isabelle Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Armand Colin, 2008.

Marc Ferro, *Le Cinéma, une vision de l'histoire*, Le Chêne, 2003.

La Religieuse

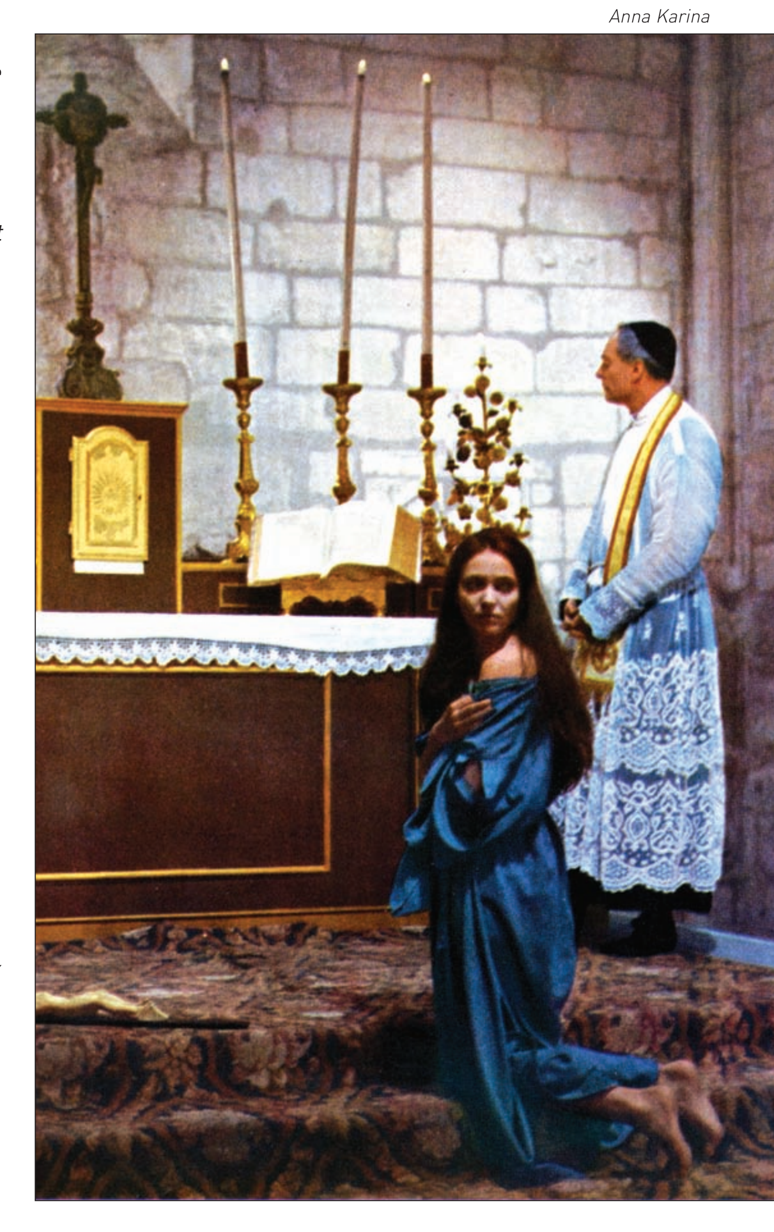
France, 1966

Denis Diderot, *La Religieuse*, 1780.

SYNOPSIS

Après un prologue sur les couvents au XVIIIe siècle, et les principales sources de Diderot, on assiste à la cérémonie avortée des vœux de Marie Suzanne Simonin, que ses parents forcent à entrer au couvent pour mieux doter ses deux sœurs. Ramenée chez eux, elle est enfermée dans une chambre jusqu'à ce que le confesseur de sa mère lui apprenne qu'elle est le fruit d'un adultère. Elle accepte alors d'être conduite au couvent de Longchamp. La mère Moni la soutient jusqu'au moment de ses vœux, dont Suzanne ne garde aucun souvenir, puis elle meurt. La nouvelle mère supérieure persécute la religieuse, rebelle à la discipline qu'elle impose. La réprouvée rédige un Mémoire qu'elle parvient à confier à l'une de ses compagnes. Elle en est punie par le cachot, le terrible « in pace ». Après la visite de Manouri, l'avocat qui s'occupe de faire révoquer ses vœux, elle est privée de nourriture, interdite d'office, et finalement considérée comme possédée et exorcisée. Elle perd son procès, mais on la change de couvent. Dans sa nouvelle maison, Sainte-Eutrope, elle est en butte à de nouveaux malheurs, les avances d'une mère supérieure mondaine et dépravée. Suzanne sortira-t-elle des griffes de personnages tous plus maléfiques les uns que les autres ?

Anna Karina



Pr. Rome Paris Films/SNC
Réal. Jacques Rivette
Sc. Jacques Rivette, Jean Gruault
Ph. Alain Levent
Int. Anna Karina (Suzanne), Liselotte Pulver (Madame de Chelles), Micheline Presle (Madame de Moni), Francine Bergé (sœur Sainte-Christine)…
Durée 135 min.

La Religieuse est le deuxième film de Jacques Rivette, et il resta sans doute longtemps le plus connu, moins pour ses qualités intrinsèques que pour le scandale qu'il suscita à sa création en 1966. De facture classique, le scénario et les dialogues serrant de près le roman de Diderot, ce film occupe une place à part dans la filmographie du réalisateur. Le lien avec les deux sujets contemporains des œuvres qui l'encadrent, *Paris nous appartient* et *L'Amour fou*, est sans doute le théâtre, comme le suggèrent les trois coups et le brouhaha pendant le générique sur fond noir. En effet, Jean Gruault avait écrit une adaptation théâtrale de *La Religieuse*, mise en scène par Jean-Luc Godard au Studio des Champs-Élysées et, dans une première version du scénario, Rivette précisait que le film n'était pas l'« adaptation » du roman de Diderot, mais sa « représentation ». De nombreuses scènes dialoguées en sont directement extraites. La structure dramatique en cinq actes en est soulignée par les images des grilles du parloir ou du confessionnal. Le récit se compose d'un prologue (l'exclusion de la famille), de trois épisodes illustrant trois types de relations entre nonnes (la compassion, le sadisme, la dépravation) et d'un épilogue (le rejet définitif hors du monde).

À l'origine du roman, un canular, imaginé par Diderot, Grimm et Madame d'Épernay, qui ont inventé les lettres de la religieuse et les ont réellement envoyées en 1760 à un de leurs amis, le marquis de Croismare, qu'ils voulaient faire revenir à Paris en l'intéressant au sort de la malheureuse. Sincèrement touché, de Croismare leur fit part de son intention de la recueillir chez lui comme gouvernante de sa fille, si bien que les mystificateurs durent faire mourir leur héroïne pour ne pas être démasqués. Plus tard, Diderot revint sur ses notes pour éditer, en 1780, la longue lettre-confession de Suzanne qui sera complétée en 1781 par la *préface-annexe*, formée d'extraits de la correspondance entre le marquis, destinataire bien réel des lettres, et Madame Madin, relais entre celui-ci et le personnage fictif de Suzanne. Commencé comme une plaisanterie, mêlant pathétique et érotisme comme un mélodrame, le roman aborde des questions graves et aboutit à une condamnation de la société de l'Ancien Régime.
L'auteur de l'essai *Sur les femmes* (1772) s'y livre à une sorte d'étude de cas sur les conséquences, tant physiques que morales, de l'enfermement des femmes qui était alors pratique courante. Son roman est « la plus effrayante satire des couvents », selon sa propre expression, mais va bien au-delà de ce phénomène particulier dans la dénonciation des abus de pouvoir. Suzanne, comme son homologue masculin dom Morel, est broyée par une société inégalitaire qui perpétue le pouvoir des puissants sur les faibles, des hommes sur les femmes, des pères sur les enfants. L'ignorance, les faux-semblants de la religion utilisée à des fins temporelles sont leurs meilleures armes.

Quand Rivette entreprend son adaptation cinématographique, la société française a changé. La République a pris à son compte l'idéal révolutionnaire de « liberté, égalité, fraternité » : sa Constitution reconnaît aux femmes les mêmes droits civiques qu'aux hommes

Anna Karina, Micheline Presle






Francisco Rabal, Anna Karina


Anna Karina

(même si elles ne votent que depuis 1945) ; l'éducation est gratuite et obligatoire pour tous (bien que les programmes du baccalauréat ne soient les mêmes pour les deux sexes que depuis 1924) ; dans l'état de droit, laïque depuis 1905, la vie monastique n'est plus qu'une question de vocation spirituelle. C'est sans doute ce qui explique, avec la censure préventive, que le film n'ait rien de scandaleux au premier abord. Tout en nuances de gris, avec quelques touches de couleur, il peint l'itinéraire d'une jeune femme honnête bien qu'ignorante, faisant preuve de toutes les vertus chrétiennes même si elle n'est pas touchée par la grâce. La mise en scène est sobre, distanciée, sans complaisance pour l'érotisme du sujet, auquel Diderot avait pourtant concédé quelques pages. Toutes les femmes sont jeunes, interchangeables sous leur voile, leur perruque ou leur masque, y compris la mère de Suzanne. La fin diffère du modèle : Suzanne ne meurt pas des suites de sa blessure lors de l'évasion, mais elle se jette par la fenêtre de la maison close où elle a cru trouver refuge. Cette dernière forme de claustration et de violence faite aux femmes est mentionnée par Diderot mais sa religieuse en sort indemne, comme des autres épreuves qu'elle subit sans les comprendre, sans jamais perdre espoir, puisque le marquis de Croismare existe bel et bien. Celle de Rivette, redevenue une pure héroïne de fiction, en meurt : sans protecteur, ni soumise, ni courtisane, elle n'a plus nulle part où aller. Le drame devient tragédie, la vision de l'artiste est plus radicale que celle du mystificateur, tempérée par la complexité de la vie réelle.

Le contexte de sa création a été le révélateur de la portée politique et sociale du film. Dès 1965, année d'élection présidentielle, l'administration a refusé d'en autoriser le tournage à l'abbaye de Fontevraud. À sa sortie, le film est présenté à Cannes mais interdit en salles. Pour les défenseurs de *La Religieuse*, cette censure met en évidence le paternalisme et l'autoritarisme du gouvernement gaulliste. On constate aussi que l'influence de l'Église catholique reste prépondérante dans les questions d'éducation. Des protestations s'élèvent, dont la fameuse lettre de Jean-Luc Godard au Ministre de la Kultur (*sic*) André Malraux. La distribution est finalement autorisée en 1967, mais il faudra attendre 1988 pour que soit levée l'interdiction aux moins de 18 ans, après un nouveau scandale provoqué par *La Dernière Tentation du Christ* de Martin Scorsese.

MV

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ L'éducation des filles au XVIIIe siècle (Diderot, Laclos, Rousseau, Sade, Voltaire).
- ➔ Le couvent au cinéma : espace hors du monde/métaphore du monde.
- ➔ La censure cinématographique.



Bibliographie

Élisabeth Badinter, *Diderot, Thomas, Mme d'Épinay : Qu'est-ce qu'une femme ?*, POL, 1989.
« À propos de l'affaire Suzanne Simonin », *Cahiers du cinéma* n°181, août 1966.
Valérie Vignaux, *Suzanne Simonin ou la Religieuse*, Céfal, 2005.
Albert Montagne, *Histoire juridique des interdits cinématographiques en France (1909-2001)*, L'Harmattan, 2007.



À droite, Gérard Philipe

Le Rouge et le Noir

Italie – France, 1954

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830.

SYNOPSIS

En France, sous la Restauration… À peine entré au service des Rénal comme précepteur de leurs enfants, Julien Sorel tombe amoureux de Louise, la maîtresse de maison, qui cède bientôt à ses avances. Très vite, Monsieur de Rénal reçoit une lettre anonyme dénonçant l'adultère. Son épouse se montre un excellent stratège, mais ne peut éviter le départ de son amant. Après un passage au séminaire de Besançon où il gagne la confiance du terrible abbé Pirard, Julien se rend à Paris et devient le secrétaire d'un grand seigneur, Monsieur de La Mole. Bientôt confident du marquis, il obtient la croix pour services diplomatiques rendus. C'est alors qu'il s'éprend de la fille de son protecteur, la fière Mathilde qui l'entraîne dans un jeu étrange d'amour et de haine de classe. Le marquis tente de le faire parvenir afin de pouvoir marier décemment sa fille, mais une lettre de Madame de Rénal, écrite sous la dictée de son directeur de conscience, vient ternir la réputation de Julien. Le mariage est annulé, et l'ambitieux jeune homme tente d'assassiner son ex-amante. Julien est condamné à mort tandis que Louise continue de plaider sa cause. Enfin, les deux anciens amants se retrouvent avant l'exécution, s'avouant qu'ils n'ont jamais cessé de s'aimer.

Pr. Franco-London-Film/Documento Film
Réal. Claude Autant-Lara
Sc. Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara
Ph. Michel Kelber
Int. Gérard Philipe (Julien Sorel), Danielle Darrieux (Louise de Rénal), Antonella Lualdi (Mathilde de La Mole), Jean Martinelli (Monsieur de Rênal), Antoine Balpêtré (l'abbé Pirard), Jean Mercure (le marquis de La Mole)…
Durée 185 min.

À l'heure où la première adaptation, tout à fait approximative, du roman de Stendhal sort sur les écrans français (signée Gennaro Righelli, en 1950), Claude Autant-Lara est déjà à l'œuvre depuis quelques années pour en livrer sa propre vision cinématographique. Cependant, divers problèmes (censure de l'anticléricalisme stendhalien, production frileuse…) retardent durablement sa mise en chantier. L'écriture du scénario s'avère, par ailleurs, longue et difficile. Après avoir tenté de condenser le volumineux roman en un script de quatre-vingt-dix pages, les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost arrivent à la conclusion suivante : il faut conserver la dichotomie géographique du livre et réaliser deux longs métrages de 90 minutes correspondant respectivement au « Livre premier » (province) et au « Livre second » (Paris). Dans un premier temps, l'acteur Gérard Philipe refuse le rôle, estimant qu'il lui est difficile de prêter à Julien Sorel les traits de Fabrice del Dongo qu'il a incarné quelque temps plus tôt dans *La Chartreuse de Parme* (1948). Or, un heureux hasard d'emploi du temps de l'acteur et du cinéaste, conjugué à l'arrivée dans la distribution de Danielle Darrieux (alors en pleine gloire), précipite le projet. Philipe accepte d'être Julien et le duo Bost-Aurenche réécrit le scénario en le recentrant autour des amours de Julien avec Louise et Mathilde. La chronologie du roman est passablement bouleversée et l'histoire s'ouvre et se clôt sur le procès de Julien, faisant ainsi du film un long flash-back piquant très tôt la curiosité du spectateur ; celui-ci s'interroge, en effet, sur les raisons du geste du jeune homme que l'on voit quelques minutes après la scène d'ouverture dans les bras de sa future victime. D'emblée, les scénaristes ont cherché à donner une dimension sociale (dans l'esprit modernisant de la lutte des classes de l'époque) au drame de Julien en en faisant un homme mal né, condamné pour avoir dupé le monde des possédants dans l'espoir de s'élever socialement : « Messieurs les jurés, déclare-t-il en ouverture du film, je n'ai pas l'honneur d'appartenir à votre classe ; vous voyez en moi un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune. »

L'intrigue amoureuse entre Louise et Julien, et *a fortiori* leur rencontre qui compte comme l'un des plus jolis coups de foudre de la littérature française, souffre des coupes et raccourcis dramaturgiques du film qui peine à trouver des équivalences cinématographiques pour dire les élans illicites des deux cœurs sincères. Le romanesque des sentiments est sérieusement entamé, l'intrigue, un peu mécanique, manque de liant et le portrait des personnages perd souvent en ironie piquante ce qu'il gagne en caricature (le criard Monsieur de Rénal, le paternaliste marquis de La Mole, le niais Norbert de La Mole). Alors que la mesquine connivence de castes, l'hypocrisie et les tares bourgeoises sont fustigées, avec toutefois plus de retenue que dans le roman, la critique religieuse est quasiment passée sous silence. L'ancrage franc-comtois (de la petite ville de Verrières) du début de l'histoire est également supprimé, et certains personnages comme l'intrigant congréganiste Valenod ou Fouqué, l'ami d'enfance de Julien, ont disparu. Mais, plus important, les pensées politiques de Stendhal ne sont guère formulées que dans la courte scène de bal chez le marquis de La Mole (le duc de Retz dans le roman) où le comte Altamira (libéral napolitain, condamné à mort dans son pays) fait une apparition pour déclarer à un Julien enflammé





qu'« en France, on fait les plus grandes cruautés, mais sans cruauté ». Les deux hommes devisent alors de la « beauté » morale de Danton, et Julien se fait un bref instant le porte-parole des idées de l'écrivain. Le salon aristocratique de La Mole n'est plus tout à fait le repaire de privilégiés et de parvenus médiocres du roman, et (durant l'épisode franc-comtois) l'humiliation du parti libéral et le triomphe insolent du parti ultra ne sont jamais dénoncés. De fait, la suppression de l'enjeu politique du roman creuse le déficit idéologique du film qui rend parfois les motivations des personnages vaines ou obscures.

Il reste que Julien est toujours un « enfant du siècle », dévoré de passion pour le mythe napoléonien et révolté contre les riches qui usurpent des droits sans les mériter. Les règles de vie qu'il s'impose initialement sont plus d'une fois transgressées en raison même des contradictions qu'il doit affronter entre sa nature véritable et les conditions sournoises de la réussite sociale. C'est ainsi qu'on le voit tour à tour tendre et impulsif, calculateur et hypocrite. Or, contrairement à Tartuffe qui ne s'intéresse qu'aux biens et plaisirs terrestres, Julien ne veut pour lui que ce qui flatte son orgueil. Cette duplicité du héros qui doit avancer masqué pour vaincre et dresser ceux qui, comme Mathilde de La Mole, tentent de l'humilier, apparaît notamment en voix off dont le film fait un usage immodéré. Cet artifice traduit évidemment les pensées du protagoniste et s'ajoute aux cartons (avec citations d'auteur) comme rappel explicite de la source littéraire de l'adaptation. Lesquels permettent non seulement de lier les épisodes entre eux mais aussi d'annoncer la suite de l'intrigue selon le procédé narratif de l'anticipation (gommant tout effet de surprise). Philipe, d'ordinaire si sensuel et charmeur, donne le sentiment de ne pas toujours être habité par son personnage. Il incarne ici un Sorel un peu raide, loin de la fougue et de la passion qui consument intérieurement la nature profondément romantique du héros comme le montre entre autres son acte criminel dans l'église (acte destiné à laver son honneur, non de dépit face à une situation sociale qui lui échappe, au même titre que son attitude stoïque dans sa prison n'est pas renoncement, mais recherche d'une rédemption). Curieusement, ce jeu « emprunté », loin de nuire à l'élaboration du personnage, contribue à en révéler l'imposture, l'esprit d'intrigue, le comportement manipulateur et faux. Face à lui, Danielle Darrieux mime avec équilibre les atermoiements de Madame de Rénal, sa fragilité, son intelligence sinon sa froideur d'esprit face aux affres délicieuses de l'infidélité. « L'interprète de loin la plus stendhalienne », dira d'elle un critique de l'époque. Ce qui n'est pas tout à fait le cas d'Antonella Lualdi/Mathilde (imposée par la coproduction) dont l'ardeur toute italienne, au demeurant fort altière, n'est pas toujours compatible avec la blonde racée du roman. Enfin, la mise en scène qui, faute de moyens financiers, a recours à des panneaux peints en des tons unis (bleutés chez les Rénal, crème chez les La Mole) ne peut pas toujours éviter l'impression un peu figée de reconstitution théâtrale, grimée ici aux couleurs violentes du Technicolor.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Intrigue, imposture et ambition (*Ève*, *Plein soleil*, *Arrête-moi si tu peux*, *À l'origine*).
- L'arrivisme : le rapport de classes en question.
- L'image du notable de province (*Madame Bovary*, *La Femme infidèle*, *Le Charme discret de la bourgeoisie*).
- *Le Rouge et le Noir* : un récit d'apprentissage.
- Julien Sorel ou l'échec d'un cœur pur et romantique.



Bibliographie

Freddy Buache, *Claude Autant-Lara*, *L'Âge d'Homme*, 1982.

Le Salaire de la peur

France – Italie, 1953

Georges Arnaud, *Le Salaire de la peur*, 1950.

SYNOPSIS

À Las Piedras, petite localité d'Amérique latine écrasée par la chaleur et la misère, des hommes d'origine diverse végètent dans l'attente de nouveaux horizons. Tous passent leur journée dans le bar d'Hernandez, un gros commerçant rusé qui partage les faveurs de la serveuse Linda avec Mario, un pauvre type désœuvré. Un jour, ce dernier rencontre Jo, un vieux gangster fraîchement débarqué, avec qui il se lie d'amitié. Les deux hommes décident de faire équipe quand la SOC, une société pétrolière américaine, offre une prime de 2000 dollars par tête pour convoyer sur 500 kilomètres deux chargements de nitroglycérine destinés à souffler la flamme d'un de ses puits de pétrole en feu. Le trajet s'avère extrêmement périlleux et l'un des deux camions conduit par le tandem Luigi-Bimba explose en route. De son côté, Mario se retrouve très vite seul face aux multiples dangers après que Jo, terrassé par la peur puis par une mort atroce, l'a abandonné. Enfin, Mario parvient à rallier le lieu du sinistre, mais il se tue par imprudence sur le chemin du retour.

Charles Vanel, Yves Montand

Pr. CICC/Filmsonor/Véra Films (France)/ Fono Roma (Italie)
Réal. Henri-Georges Clouzot
Sc. Henri-Georges Clouzot, Jérôme Géronimi
Ph. Armand Thirard
Int. Yves Montand (Mario), Charles Vanel (Jo), Folco Lulli (Luigi), Peter Van Eyck (Bimba), Véra Clouzot (Linda), Dario Moreno (Hernandez), William Tubbs (Bill O'Brien), Jo Dest (Smerloff)...
Durée 156 min.

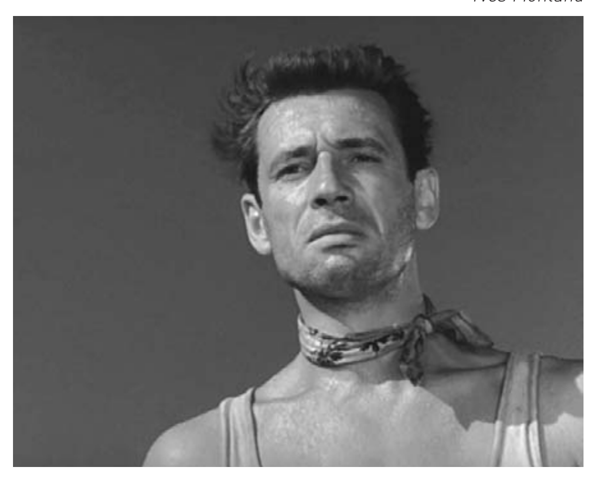
C'est pour partie en Camargue, dans la région de Nîmes, et à Anduze (pour la scène de la bambouseraie) que Henri-Georges Clouzot a reconstitué la région du Guatemala où se déroule l'action du livre de Georges Arnaud. Comme celui-ci, le film est divisé en deux parties : la vie léthargique à Las Piedras, puis la folle équipée des quatre camionneurs. Toutefois, Clouzot n'a pas hésité à faire du court roman initial une œuvre plutôt longue, prenant ainsi son temps (près d'une heure avant le démarrage de l'action) pour « exposer » avec minutie l'atmosphère de ce coin d'humanité en déliquescence. Le premier plan sur des cafards agacés par des enfants indique d'ailleurs à quelle hauteur de vue le metteur en scène entomologiste a choisi de se placer.

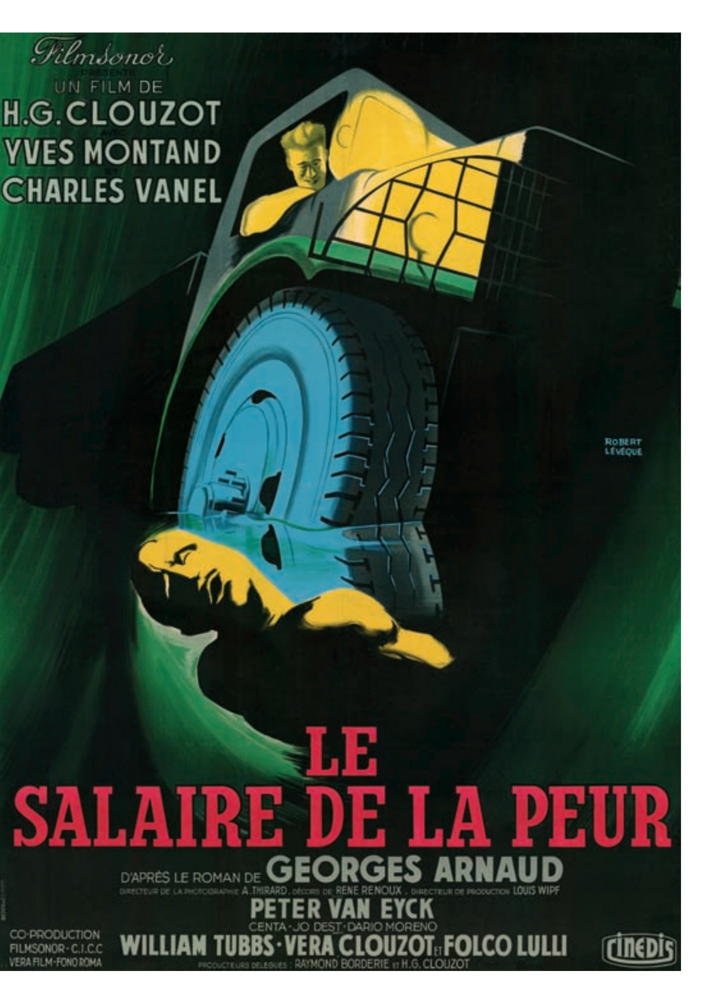
Alors que le roman plonge d'emblée le lecteur dans l'action avec l'explosion du puits de pétrole (occasion pour Arnaud de dénoncer le cynisme des « colons » américains envers les autochtones), Clouzot commence par dresser un état des lieux par petites touches naturalistes successives. Des traits hideux tels que l'égoïsme, la suffisance, la duplicité et la violence composent l'essentiel du caractère des personnages. Délaissée par Mario, Linda n'est qu'une esclave battue entre les mains de Hernandez. Quant à O'Brien, un des cadres de la Southern Oil Company (dont les initiales évoquent ironiquement celles de la Standard Oil Company), il est présenté comme un être cynique et corrompu, à l'image de Jo avec qui il a autrefois trafiqué. La ville (portuaire dans le roman), et plus particulièrement le Corsario Negro, apparaît comme un cloaque débilitant, « un bouillon de culture à l'état gazeux » – le noir profond et poisseux jurant violemment avec le blanc crayeux de l'image. Un faux rythme descriptif pèse alors sur la dramaturgie que le réalisateur veut au diapason de la vie léthargique locale. Il donne ainsi un visage à l'indigente population indigène qu'il fait largement exister dans le plan et qu'il inscrit comme un lointain écho de la critique socio-économique du livre en filigrane de l'écheveau psychologique des personnages. L'imprégnation dans le tissu social est forte de même que l'identité de certains protagonistes que Clouzot choisit de faire parler dans leur langue respective (anglaise, espagnole, allemande, italienne, française). Évitant l'écueil de l'évocation du passé des personnages (explicité dans le roman), il entoure ses héros du mystère d'un passé trouble qui les tient prisonniers de leur milieu et les limite dans leurs choix. Ajoutés à cela, la semi-misère dans laquelle ils croupissent, leur espoir commun de quitter les lieux et la nostalgie de leur pays (le ticket de métro, la chanson *Valentine* comme signe d'appartenance) suffisent à justifier leurs actes, et notamment leur décision d'accepter la mission-suicide que la compagnie américaine leur propose.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Codes du film d'aventures : étude de la dramaturgie et de la construction de son héros (contrat, compétence, performance, sanction).
- ➔ Le film a été en partie censuré lors de sa distribution américaine : *Le Salaire de la peur*, une œuvre pamphlétaire anti-américaine ?
- ➔ Pays pauvres et sociétés multinationales : relations et enjeux géographiques, économiques, politiques, humains...
- ➔ Film d'action, film de caractères : réflexion sur le sentiment de la peur.

Yves Montand





Partant du postulat sociologique du roman qu'il édulcore en taisant l'importance de la prostitution et de la drogue, Clouzot choisit cependant d'aller plus loin dans la noirceur psychologique des personnages et, ce faisant, livre sa vision pessimiste sinon misanthropique des hommes déjà largement présente dans *Le Corbeau* (1943) ou *Quai des Orfèvres* (1947). Le périple, comme l'esthétique en noir et blanc, devient un révélateur d'âme, et les péripéties sont autant de moyens de vérifier la couardise ou la crânerie des êtres. Ce qui revient au même, l'une étant seulement l'envers absurde de l'autre ici. Deux scènes climax, en sus par rapport au roman, sont en cela significatives. La première, où le camion de Mario doit manœuvrer sur un échafaudage, achève de lever l'imposture de Jo qui, loin du jeu des faux-semblants et des mensonges de Las Piedras, se montre sous son vrai jour : une infâme crapule, vile et lâche. Quant à l'épisode du rocher, il souligne combien l'instinct de survie peut être farouche chez des renégats tels que Bimba ou Mario. De fait, Mario, qui ne cachait pas sa peur avant le départ, s'avère courageux sinon cruel quand il roule sur la jambe de Jo. Mario, qui forme avec ce dernier, lourdement chargé par Clouzot et que Jean Gabin devait interpréter (rôle que l'acteur refusa de crainte qu'il ne nuise à sa carrière), un couple ambigu dont la relation perverse est nourrie de fascination et de dégoût, de haine et d'amour ; chacun, parfaitement lucide sur le compte de l'autre, sait qu'il est au fond façonné de la même boue.

Georges Arnaud fait de son récit d'aventures riche en péripéties et rebondissements le prétexte à une dénonciation sociale et politique. Il décrit un pays exsangue et sans avenir, livré au pillage organisé des richesses naturelles par des multinationales sans scrupules. Un pays où la corruption et les trafics divers achèvent de faire de la population impuissante un tas de laissés-pour-compte amers et veules. À peine l'explosion du derrick 16 suscite-t-elle un mouvement de colère et d'indignation. De son côté, Henri-Georges Clouzot offre d'abord une série d'eaux-fortes à la Goya qui ne sont pas sans évoquer la noirceur et la violence de *Los Olvidados* (1951) et des *Orgueilleux* (1953). À la description de cet enfer immobile succède l'enfer en action qui devient une parabole spectaculaire sur le destin absurde de l'homme. La scène du rocher, la fin scandaleusement tragique, tout nous invite à relire cette épopée à l'aune du mythe de Sisyphe.
Immense succès en son temps (près de 7 millions de spectateurs), *Le Salaire de la peur* est considéré à raison par les Américains comme la quintessence du film d'action. Sa situation initiale idéalement crapoteuse, ses personnages et les enjeux d'une intrigue au suspense sans cesse renouvelé les ont poussés à réaliser un remake réactualisé, mais de moindre qualité, *Le Convoi de la peur*, de William Friedkin (*Sorcerer*, 1978).

PL



Bibliographie

« Le Salaire de la peur », *L'Avant-Scène* n°17, 1962.
Philippe Pilard, *Henri-Georges Clouzot*, Seghers, « Cinéma d'aujourd'hui », 1969.
José-Louis Bocquet et Marc Godin, *Clouzot cinéaste*, Horizon illimité, 2002.

Satyricon

Italie, 1969 (*Fellini-Satyricon, 1969*)

Pétrone (attribué à Caius Petronius Arbiter, dit), *Satyricon*, 62-64 après J.-C., trad. 1694.

SYNOPSIS

Deux jeunes Romains, Encolpe et Ascylte, aiment l'éphèbe Giton. Par besoin d'argent, Ascylte a vendu ce dernier au comédien Vernacchio qui accepte de le rendre à Encolpe. Mais après une nuit d'amour, Giton quitte Encolpe pour Ascylte... Un tremblement de terre sauve Encolpe du suicide, lequel se rend ensuite avec le vieux poète Eumolpe chez Trimalcion, un parvenu débauché diseur de vers, qui donne un banquet. Le repas s'achève par la visite du futur tombeau de Trimalcion où est contée l'histoire de la Matrone d'Éphèse. Encolpe, Ascylte et Giton sont ensuite capturés par Lychas, un proconsul sillonnant les mers à la recherche de divertissements pour l'Empereur. Là, Encolpe est contraint de se marier avec Lychas. La révolte des soldats permet cependant de libérer les prisonniers. Après quelques frasques sexuelles et le tragique enlèvement d'un oracle hermaphrodite, Encolpe et Ascylte gagnent une cité où l'on célèbre la fête du dieu Rire. Encolpe affronte le Minotaure, mais ne peut satisfaire Ariane qu'on lui a offerte en cadeau. Eumolpe emmène alors Encolpe au jardin des délices où le jeune homme retrouve sa virilité grâce à la magicienne Œnothée. Après Ascylte, Eumolpe meurt à son tour non sans avoir légué ses biens à tous ceux qui accepteront de manger sa dépouille. Encolpe s'y refuse et part pour l'Afrique...

Mario Romagnoli



Pr. Produzioni Europee Associati/Les Artistes Associés
Réal. Federico Fellini
Sc. Federico Fellini, Bernardino Zapponi
Ph. Giuseppe Rotunno
Int. Martin Potter (Encolpe), Hiram Keller (Ascylte), Salvo Randone (Eumolpe), Max Born (Giton), Alain Cuny (Lychas), Mario Romagnoli (Trimalcion), Luigi Fanfulla (Vernacchio), Magali Noël (Fortunata)…
Durée 138 min.



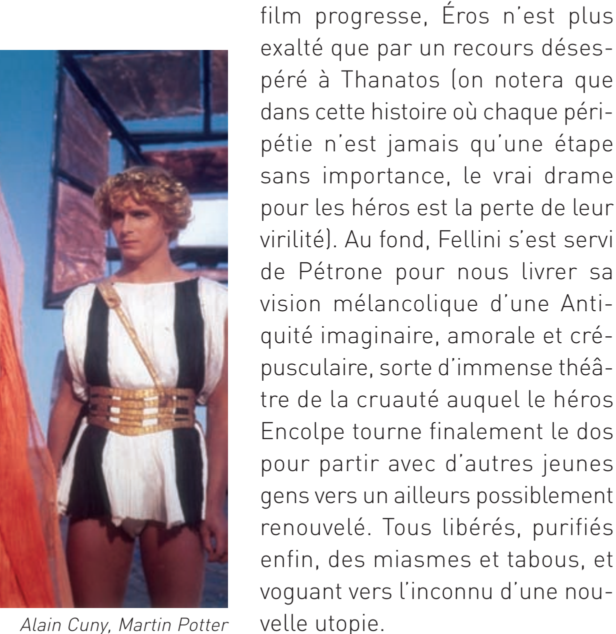
Hiram Keller, Martin Potter

Le *Satyricon* de Pétrone – dont il ne reste que des fragments épars comme nous le rappelle la dernière image du film de Fellini montrant une fresque pompéienne en ruines où figurent les protagonistes de l'histoire – est une œuvre composée d'épisodes greffés les uns aux autres à la manière d'un roman picaresque. Afin de mieux respecter son architecture lacunaire et morcelée, le cinéaste, qui accolera son nom au titre pour distinguer son œuvre d'une autre adaptation réalisée un an plus tôt par Gian Luigi Polidoro, a opté pour une construction résolument atomisée. L'on passe ainsi d'un épisode à l'autre sans souci de linéarité, ni de véritable progression de la tension dramatique, dans un esprit de liberté et de fantaisie en accord avec les aventures narrées et le ton adopté par l'auteur latin.

Les aventures d'Encolpe, que Fellini transforme en « un essai de science-fiction sur le passé » selon ses propres termes, s'articulent autour des principaux moments du livre : le banquet de Trimalcion, la Matrone d'Éphèse, l'enlèvement des trois compères par Lichas, l'impuissance d'Encolpe, l'action d'Œnothée et le festin funèbre et anthropophage du corps d'Eumolpe. Ce à quoi Fellini ajoute ses propres fantasmes, sa vision de la beauté, de l'androgynie et de l'homosexualité, à tel point qu'il est parfois difficile de distinguer ce qui appartient en propre au cinéaste ou à l'écrivain. Fellini s'engouffre avec délice dans les manques narratifs offerts par l'œuvre originale pour les combler de son imagination fertile, jouer du vrai et du faux, s'amuser du mélange du rêve et de la réalité afin d'élaborer une Antiquité affranchie des limites de l'illusion et de la vérité. Néanmoins, loin d'abandonner le substrat culturel du texte pétronien, Fellini se documente pendant près d'un an, s'instruit auprès d'historiens et de latinistes comme Luca Canali, visite des musées et des ruines antiques. Il songe même un moment à inventer un latin dialectal comme langue du film, mais il est ramené à plus de raison par la production qui exige l'italien. Plus il travaille à l'adaptation, plus il se sent d'affinités avec Pétrone qui, à sa manière, s'est alarmé des incertitudes et des déséquilibres de son temps. Comme l'auteur latin, il cherche à traduire les changements imminents de la société, tantôt avec un enthousiasme délirant, tantôt avec une inquiétude froide sinon morbide comme le soulignent certaines scènes et la fin pétrifiante du film. Pour lui, les héros Encolpe et Ascylte sont comme les étudiants de 1968 : désireux de liberté, opposés aux règles traditionnelles qui les contraignent et décomplexés jusqu'à l'immoralité. La première du film à l'American Square Garden de New York après un concert rock confirme d'ailleurs ses convictions : « Ce fut un spectacle éblouissant, déclare le cinéaste. Cette fabuleuse armée de hippies arrivés sur des motos incroyables et des voitures très colorées éclairées par des petites ampoules, un public unifié devant Satyricon semblait avoir trouvé une place naturelle. On aurait dit qu'il ne m'appartenait plus, dans la soudaine révélation d'une entente si secrète, de liens si subtils et jamais interrompus, entre la Rome antique de la mémoire et ce public fantastique du futur. »

Fellini-Satyricon abandonne certains passages du texte initial (Encolpe et les rhéteurs, au marché avec les voleurs, chez Quartilla prêtresse du dieu Priape) ainsi que toutes les scènes à l'auberge qui annoncent la forme du roman picaresque ; d'autres péripéties, avec quelques-uns de leurs personnages, sont inventées : le théâtre de Vernacchio, l'insula Felicles, la villa des suicidés, la nymphomane du désert, le rapt de l'hermaphrodite, le labyrinthe et son Minotaure, et l'île des fresques. Les rôles sont, quant à eux, redistribués : Giton, qui accom-

pagne Encolpe jusqu'à la fin du livre, disparaît un peu avant la moitié du film ; Ascylte, absent dès le milieu du roman, se substitue en quelque sorte à celui-là ; Eumolpe voit, en ce qui le concerne, son rôle considérablement amoindri. À l'exception du festin de Trimalcion, assez proche du texte, toutes les autres scènes sont revisitées, réécrites, corrigées. Fellini s'approprie littéralement l'histoire de Pétrone qu'il n'oublie pas complètement. Son œuvre ne lui est ni fidèle, ni infidèle. La question n'est d'ailleurs pas là – ce qui devrait toujours être le cas quand on parle d'adaptation cinématographique. L'essence du film est pétronienne, son univers, sa facture, son esprit, profondément felliniens.





Alain Cuny, Martin Potter

Le cinéaste a lu Pétrone et s'en est souvenu. Pour autant, il n'a pas cherché à réaliser un péplum historico-mythologique, encore moins à l'actualiser. Il a composé un *Satyricon* contemporain et visionnaire, fruit d'une réflexion sur les mutations de l'époque et d'un renouvellement esthétique entrepris à partir de *La Dolce Vita* (1960) dont la présente adaptation serait une version anamorphosée. Profitant de la forme fragmentaire du texte, Fellini a construit des tableaux figuratifs débordant de vie (affreusement et délicieusement décadente) et convoqué tous les artifices du cinéma et des arts de la représentation théâtrale (pantomime, cirque, danse). Il a dissous la colossale Antiquité romaine dans la démesure baroque d'une mise en scène tonitruante et les immenses décors carton-pâte des studios de Cinecittà. Il a saturé le cadre d'objets et de chair comme les convives de Trimalcion se remplissent le ventre, *ad nauseam*. Jamais tape-à-l'œil ni racoleur, tout y est amplifié, hystérisé, sublimé, et devient une expérience psychédélique et cathartique, très différente finalement de la Rome païenne et préchrétienne de l'auteur latin (aucune allusion ici au christianisme futur). Le grotesque se change souvent en fête monstrueuse, le grave en démence tragique, le comique en farce délirante. Agissant en démiurge inquiet de la disparition des valeurs de son temps, Fellini a choisi de grimer « les constats tranquilles de Pétrone » d'un fard outrancier et de jeter un voile d'ombre (intérieurs fermés et éclairage sombre) sur ce qui pouvait apparaître comme une plaisante ode à l'amour physique sous toutes ses formes. L'érotisme pétronien, passé au filtre de son onirisme cataclysmique, devient puissamment sensuel, sauvage et *dévorant*. Aussi, à mesure que le film progresse, Éros n'est plus exalté que par un recours désespéré à Thanatos (on notera que dans cette histoire où chaque péripétie n'est jamais qu'une étape sans importance, le vrai drame pour les héros est la perte de leur virilité). Au fond, Fellini s'est servi de Pétrone pour nous livrer sa vision mélancolique d'une Antiquité imaginaire, amorale et crépusculaire, sorte d'immense théâtre de la cruauté auquel le héros Encolpe tourne finalement le dos pour partir avec d'autres jeunes gens vers un ailleurs possiblement renouvelé. Tous libérés, purifiés enfin, des miasmes et tabous, et voguant vers l'inconnu d'une nouvelle utopie.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le péplum et la question de la représentation de l'Antiquité romaine.
- ➔ Les tribulations d'un antihéros malmené ou le film picaresque (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Little Big Man*, *Barry Lyndon*).
- ➔ 1968 : clé du film ?
- ➔ Cinéma et théâtralité (*Intolérance*, *La Règle du jeu*, *Pas sur la bouche*).
- ➔ La réflexion sur la mort au cinéma.



Bibliographie

Jean Collet, *La Création selon Fellini*, José Corti, 1990.
Bertrand Levergeois, *Fellini*, L'Arsenal, 1994.
Federico Fellini, *Faire un film*, Le Seuil, 1996.
Chris Wiegand, *Federico Fellini*, Taschen, 2003.

Le Seigneur des Anneaux

J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des Anneaux* (*The Lord of the Rings*), 1954-1955.
Vol. 1 : *La Communauté de l'Anneau* (*The Fellowship of the Ring*).
Vol. 2 : *Les Deux Tours* (*The Two Towers*).
Vol. 3 : *Le Retour du roi* (*The Return of the King*).

SYNOPSIS

Le Troisième Âge de la Terre du Milieu. Jadis vaincu, Sauron, le Seigneur Ténébreux, cherche de nouveau à exercer sa domination. Mais il lui manque l'Anneau Unique dans lequel il a concentré une grande partie de son pouvoir. À l'insu de tous, l'Anneau se trouve en fait en possession d'un hobbit (peuple de la Terre du Milieu), Bilbon, qui le transmet à son neveu, Frodon. Une fois la vérité découverte, Gandalf, un magicien, éloigne Frodon de son pays avec l'Anneau. Chez les elfes, un conseil décide que l'Anneau doit être détruit, mais il ne peut l'être qu'en Mordor, au cœur du pays de Sauron. Accompagné par une alliance regroupant les Peuples Libres, Frodon se charge de cette tâche tandis que la guerre voulue par Sauron éclate en Terre du Milieu…

Ian McKellen



***Le Seigneur des Anneaux* (The Lord of the Rings)**
États-Unis, Nouvelle-Zélande
- ***La Communauté de l'Anneau* (The Fellowship of the Ring), *2001***
- ***Les Deux Tours* (The Two Towers), *2002***
- ***Le Retour du roi* (The Return of the King), *2003***

Pr. New Line/WingNut Films
Réal. Peter Jackson
Sc. Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson
Ph. Andrew Lesnie
Int. Elijah Wood (Frodon), Ian McKellen (Gandalf), Viggo Mortensen (Grand-Pas/Aragorn), Sean Astin (Sam), Liv Tyler (Arwen), Billy Boyd (Pippin), Dominic Monaghan (Merry), Ian Holm (Bilbon), Orlando Bloom (Legolas), Christopher Lee (Saroumane), Cate Blanchett (Galadriel), Sean Bean (Boromir), John Rhys-Davies (Gimli), Hugo Weaving (Elrond), Andy Serkis (Gollum/Smeagol), Bernard Hill (Theoden), Miranda Otto (Eowyn), John Noble (Denethor)…
Note : les noms des personnages sont cités ici conformément à la traduction française du livre, qui a servi aussi à la version française du film ; ils diffèrent notoirement des noms originaux.

Autres versions :
- *Le Seigneur des Anneaux* (Ralph Bakshi, 1978), animation.

Le Seigneur des Anneaux a pendant très longtemps fait figure de roman inadaptable. Pourtant, sa qualité et son succès planétaire ont fait rêver, pendant des années, producteurs et cinéastes. Les raisons de son « inadaptabilité » tenaient à la fois à sa densité, sa longueur irréductible à un film de dimension normale, la complexité de son récit et la richesse visuelle qu'il appelle nécessairement.

Le Seigneur est ce que l'on peut appeler un « roman culte », un de ceux qui partagent le monde en deux (ceux qui l'ont lu, ceux qui ne l'ont pas lu). Son adaptation au cinéma répondait donc à une demande immense. Rappelons que le roman de Tolkien se compose de trois volumes regroupant six parties ou « livres », enrichies lors des rééditions successives d'annexes, compléments, généalogies, etc. L'univers de Tolkien est celui de la « fantasy », c'est-à-dire un genre à mi-chemin entre le fantastique et le merveilleux, qui pose comme réel un monde de pure imagination nourrie de légendes et d'êtres féeriques.

Plusieurs cinéastes ont été tentés par le roman de Tolkien, avant de renoncer. Parmi ceux-ci se trouvait John Boorman, qui à la place réalisera *Excalibur*, d'après le cycle arthurien. Le cinéaste Ralph Bakshi réalisera une version animée du roman, qui sera un échec critique et commercial. La raison principale de son infortune tient sans doute à ce que le roman de Tolkien procure, par le détail de ses descriptions, un effet de réel si intense que la technique de l'animation le détruit inévitablement.

En ce sens, le film de Peter Jackson, par la radicalité de ses options, représente une date importante dans l'histoire même du cinéma. Ce film, en effet, ne pouvait pas être fait plus tôt, car les techniques cinématographiques n'étaient pas assez performantes. Autrement dit, *Le Seigneur des Anneaux* est le film qui impose définitivement l'importance des effets digitaux et des images générées par ordinateur. Certes, ce n'est pas le premier film à utiliser de telles techniques. Mais jamais auparavant ces techniques n'avaient rendu possible une adaptation considérée comme irréalisable. Rappelons par exemple que la principale difficulté à résoudre concernait la *taille* des personnages et les échelles des décors. Différentes races cohabitent en effet dans la Terre du Milieu imaginée par Tolkien : hobbits, hommes, elfes, nains, orques, trolls, etc. Or, les hobbits ont la taille d'un enfant d'homme de 10 ans, mais sont également différents des nains, des trolls, etc. Des acteurs nains, par conséquent, ne pouvaient tenir le rôle des hobbits, car ils n'auraient pas correspondu à la description physique donnée par Tolkien. De sorte que seuls des effets spéciaux informatiques – et nous admirerons au passage le paradoxe – pouvaient procurer l'effet de réalité souhaité, et indispensable. Ces mêmes effets spéciaux se sont également révélés nécessaires pour toutes les scènes de bataille, mélangeant des créatures fabuleuses à des êtres réels. Enfin, le personnage capital de Gollum a été entièrement créé numériquement, à partir de l'enregistrement des mouvements d'un comédien. Depuis, un film comme *Avatar* a encore fait évoluer l'utilisation de ces techniques.

Le problème posé par l'extrême longueur du roman a été résolu de la manière la plus radicale possible : en faisant trois films, chacun correspondant à un volume, dont la distribution s'est étalée sur trois années (de Noël 2001 à Noël 2003). Il s'agit là d'un cas de figure proprement unique. Les seuls précédents concernent des films distribués en deux volets (*Le Comte de Monte Cristo*, *Les Enfants du Paradis*, *Les Misérables*). La réussite commerciale et artistique de l'opération prouve qu'il s'agissait de la bonne option.

Elijah Wood





Orlando Bloom

Pourtant, l'intégralité du roman n'a pas été adaptée, loin de là. Suivant les préceptes posés en son temps par David O. Selznick pour *Autant en emporte le vent*, les adaptateurs n'ont pas hésité à trancher dans le vif, et des personnages, voire des chapitres entiers, ont été supprimés. Parmi les coupes les plus spectaculaires, on citera la disparition de Tom Bombadil, ou bien la suppression de la guerre de la Comté, dernière aventure des hobbits de retour dans leur pays. De même, de nombreux épisodes ont été résumés ou transposés. Ces choix se sont cependant révélés pertinents, l'optique consistant à proposer un récit filmique cohérent valant mieux qu'un saupoudrage de séquences dispersées.

Reste encore un point particulier et tout à fait contemporain, qui n'aurait même pas existé il y a seulement dix ans : celui de l'édition des films en DVD. Le DVD, bien plus que la VHS, a en effet considérablement modifié le rapport du spectateur au film et, par prolongement, le concept même d'œuvre filmique close. On sait en effet que par le DVD, on peut, via le zoom ou le chapitrage, modifier la manière même de regarder un film. En outre, les éditions s'agrémentent souvent de bonus, tels que scènes coupées, commentaires, « making of » et documentaires. Or, le cas de l'édition en DVD du *Seigneur des Anneaux* est à cet égard tout à fait extraordinaire. Elle s'est faite, pour chaque film de la saga, en deux étapes. La première, six mois après la sortie du film en salles, a consisté à éditer un DVD « simple », identique à la version exploitée dans les cinémas. Quelques mois plus tard paraît l'édition dite « spéciale », un coffret composé de quatre disques. Deux d'entre eux sont des documentaires sur le tournage, des galeries de photos, des storyboards. Les deux autres reprennent le film dans une version « longue », c'est-à-dire incluant des scènes inédites jusqu'alors. La différence entre les deux versions peut atteindre trente minutes pour chaque film. On mesure que les deux éditions sont très différentes, d'autant qu'il ne s'agit pas seulement de séquences isolées, mais parfois d'une même séquence qui a été réduite pour la sortie en salles. Le rythme même du film est ainsi modifié : il s'agit bel et bien de deux montages différents, donc, d'une certaine manière, de deux adaptations différentes.

Cette technique modifie considérablement les théories même de l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma : quelle est la « vraie » version et, au bout du compte, y en a-t-il même une ? Faut-il considérer que nous nous trouvons en présence de deux options complémentaires, selon le mode de diffusion choisi ? Un point plus particulièrement intéressant à noter est que les coffrets de l'édition spéciale reprennent, jusque dans leur présentation matérielle, la forme livresque du roman d'origine. Ainsi, comme dans le livre, les disques contenant les suppléments sont-ils nommés « appendices ». Il y a, dans cette double édition, une évidente logique commerciale : avec la version « longue », un film ne pourrait pas bénéficier de trois séances en salles en une seule journée ; tandis que l'existence de cette même version longue en DVD permet d'en accroître les ventes. Mais, et c'est là le fait le plus intéressant, cette double édition est finalement cohérente avec le roman de Tolkien, qui s'est lui-même enrichi d'appendices, au fur et à mesure de ses rééditions successives.

LA

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Les grands mythes utilisés dans *Le Seigneur des Anneaux* dont l'anneau de Gygès.
- Le concept du Mal chez Tolkien.
- Le thème de la Quête et du voyage initiatique.
- La *fantasy* dans la littérature et au cinéma.



Bibliographie

Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien, une biographie*, Christian Bourgois, 1980.

Vincent Ferré, *Tolkien, sur les rivages de la Terre du Milieu*, Pocket Agora, 2001.

Laurent Aknin, *Tolkien*, Nouveau Monde/Septentrion, « Petits Illustrés », 2005.

www.leseigneurdesanneaux.com

www.tolkiensociety.org

Le Sixième Jour

France – Égypte, 1986 (*El-Youm el-Sades*)

Andrée Chédid, *Le Sixième Jour*, 1960.

SYNOPSIS

Le Caire, 1947. Les Anglais occupent le pays et le choléra se propage, éprouvant encore davantage le peuple égyptien déjà durement touché par la tutelle britannique. Suspicion et délation rongent les esprits car quiconque signale un malade reçoit une prime de 7 livres. Saddika, une belle Cairote menant une existence de labeur, vit avec un mari paralytique et son petit-fils Hassan qu'elle adore. Souvent, pour tromper la tristesse de ses jours, elle se rend dans un cinéma de quartier pour voir son mélo préféré. Okka, un jeune homme de 26 ans, admirateur de comédies musicales et de Gene Kelly en particulier, est subjugué par la beauté de Saddika et lui mène une cour assidue. Un jour, la vie de celle-ci chavire quand elle apprend que son petit-fils est touché par le choléra. N'écoutant que son cœur, Saddika décide alors de fuir en felouque pour Alexandrie, entraînant derrière elle Okka, son amoureux transi qui tente une nouvelle fois de la conquérir. Le voyage se déroule dans une attente fébrile car, dit-on, le choléra est vaincu si le malade survit au-delà de cinq jours. Hélas, l'enfant meurt à l'aube de la sixième journée…

Pr. Mis International Films/Lyric International
Réal. Youssef Chahine
Sc. Youssef Chahine
Ph. Mohsen Nasr
Int. Dalida (Saddika), Mohsen Mohieddin (Okka), Chewikar (Chahat), Hamdy Ahmed (Saïd), Sala El-Saadany (Dessouki), Youssef Chahine (Rafah, le directeur du cinéma)…
Durée 105 min.

Dalida



En adaptant *Le Sixième Jour* de la romancière d'origine égypto-libanaise Andrée Chédid, Youssef Chahine tourne en réalité deux films en un. C'est-à-dire qu'il reprend le matériau dramatique du livre – le récit ordinaire d'un homme et d'une femme emportés dans la tourmente de la maladie et de l'amour – pour y superposer une autre histoire fantasmatique – celle de deux êtres tellement amoureux du cinéma qu'ils se sont choisi chacun un personnage de film comme modèle de conduite. C'est, pour Saddika, l'héroïne malheureuse du *Sacrifice d'une mère* devant lequel elle ne se lasse pas de pleurer, et pour Okka, l'acteur Gene Kelly, héros dansant de films musicaux tels que *Le Pirate* (1950). Sur l'un comme sur l'autre, le cinéma exerce un tel pouvoir de fascination que chacun s'évertue à endosser le destin de son héros respectif. Magnifiquement pour Saddika/Dalida, qui compose une héroïne de mélodrame, remarquable de volonté *résignée* dans la souffrance. Admirablement pour Okka/Mohieddin (acteur fétiche de Chahine), qui virevolte et s'époumone comme son idole sans toutefois atteindre à la même gloire. De fait, les deux genres du





Mohsen Mohieddin



Youssef Chahine

mélodrame et de la comédie musicale s'entrecroisent, se nourrissent l'un l'autre, irriguent la fiction et s'immiscent dans les relations et comportements des personnages qui en reproduisent les gestes. Deux styles de jeu opposés voisinent alors constamment dans le même espace scénique. Celui exubérant d'Okka, habité par ses rêves de danse, toujours bondissant, hâbleur et cabotin, séducteur endiablé. Et cet autre, compassé, de Saddika, hantée par sa douloureuse mission protectrice, grand-mère courage contenue jusqu'à la froideur, digne jusqu'à la roideur. Autrement dit, le corps voyant qui exulte d'une part, le corps absent sous sa longue tunique noire, un beau visage de madone endolorie pour seule partie visible d'autre part.

Chahine fait du roman de Chédid l'histoire de la cohabitation de deux corps, deux destins, deux genres cinématographiques qui se regardent, s'apprivoisent lentement et finissent par s'accepter timidement. Car, à force de mots et de sentiments sincères, le virevoltant Okka finit par toucher Saddika, qui découvre qu'elle est aussi un corps. Au contact de celui-ci, mais aussi de la nature que la lenteur extrême du bateau emmenant les protagonistes vers Alexandrie lui permet de voir et de sentir avec un plaisir grandissant. Et là encore, le film, partagé en deux parties distinctes, se met au diapason du cœur des héros. Dans la première partie située au Caire, tout est sombre, agité, encombré (de décors, de gens, de la présence des Anglais et du choléra), la mise en scène est compliquée, le rythme haletant, les séquences très découpées. Puis, au départ de la remontée du Nil, l'écran se vide, les mouvements de caméra s'apaisent, lumière et plans-séquences apparaissent comme la promesse d'une guérison et d'une réconciliation attendues. Après les noires pensées de la première moitié du film, place à la réflexion et à un éclairant retour sur soi-même. Les images de baigneuses, des bords du fleuve, d'éclats de lumière sur l'eau, du soleil se levant dans le Nil sont alors autant d'échos au discours amoureux d'Okka et à ses séquences de danse : des invitations à vivre adressées en sourdine à Saddika. C'est-à-dire à prendre ses responsabilités et à accepter son destin de femme aimée, littéralement à lever le voile sur une féminité trop longtemps réprimée. Et, après avoir filmé Saddika/Dalida comme une sainte femme, un peu vierge effarouchée (ce qu'elle est quasiment, puisque mariée à un homme impuissant), Chahine laisse entrevoir la chair derrière l'image iconique de star, la blonde chevelure profonde sous le voile noir lors d'un plan-surprise.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Genres et codes du cinéma égyptien.
- La comédie musicale américaine.
- Le mélodrame social.
- La « mère courage » au cinéma (*Rome, ville ouverte*, *Volver*, *L'Échange*).
- Filmer la maladie et la mort d'un enfant (*Le petit prince a dit*, *La Vie est immense et pleine de dangers*).

Mais, pour en arriver là, le cinéaste aura usé de tout son art du récit, donc de la mise en scène. Une mise en scène d'abord alambiquée à l'image des arabesques chorégraphiques d'Okka, puis épurée comme une parabole pour laisser libre champ aux personnages filant droit vers eux-mêmes sur la felouque de l'existence. Aussi est-ce pur bonheur pour le spectateur que de voir le cinéma de Chahine trouver des équivalences plastiques aux mots du livre de Chédid. Jamais illustratif, le réalisateur ne cherche à aucun moment de « béquilles » ou facilités didactiques pour « dire » les choses. Il réduit la place occupée par l'arrière-plan politique du roman ? Une voiture d'un rouge de cinéma suffit à en exprimer l'odieuse présence (laquelle renvoie à l'époque actuelle et à la question palestinienne, avec l'occupation des territoires par Israël). Un enfant meurt, une femme ne sait pas encore qu'elle renaît à elle-même, et un soleil flamboyant se lève au fond du plan. Une corde tombe-t-elle du ciel ? C'est un bateau qui appareille. Les décors et les personnages qui se transfigurent ou qui se mettent à danser comme par magie sous nos yeux, c'est la manière de Chahine d'adapter ce mélodrame social selon les codes du cinéma égyptien et d'en réinventer en même temps les principes. L'amour du cinéma ne suffit pas pour faire un bon film, semble-t-il nous dire. L'amour de la vie qu'il insuffle à son héroïne et à sa mise en scène doit s'y adjoindre pour en justifier l'existence, pour passer de l'illustration à la représentation, pour tisser le lien entre l'idée et l'image vivante qui impressionne. En cela, pour citer Serge Daney, « *Le Sixième Jour* est aussi un art poétique. » *Le Sixième Jour* que Chahine, fidèle admirateur du cinéma de genre (américain en particulier), n'a pas manqué de dédier à Gene Kelly, « pour avoir, dit-il, empli de joie notre jeunesse ».

PL

Bibliographie

Christian Bosséno, « Youssef Chahine, l'Alexandrin », *Cinémaction* n°35, Cerf, 1985.

« Spécial Youssef Chahine », *Cahiers du cinéma*, supplément au n°506, octobre 1996.



Mohsen Mohieddin

Sous le soleil de Satan

France, 1987

Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, 1926.

SYNOPSIS

Germaine Malhorty, dite Mouchette, est la fille du brasseur de bière le plus aisé d'un village du Boulonnais. Elle s'ennuie et a pris pour amant le marquis Jacques de Cadignan dont elle attend un enfant. Le père s'en inquiète vainement auprès du marquis. Mouchette n'obtient pas davantage de lui un départ immédiat pour Boulogne et le tue, par accident, avec son fusil. Elle s'enfuit, songe au suicide, puis se tourne vers le docteur Gallet, député de la circonscription, dont elle fait son amant. Il refuse de la faire avorter et d'entendre sa confession au sujet du meurtre du marquis que la justice a classé comme un suicide. Mouchette s'écroule dans une crise d'hystérie. Elle est internée dans une maison de repos où elle donne naissance à un enfant mort-né.

Maurice Pialat, au sommet de sa popularité après *Police* (1985), songe à un film qui pourrait lui rapporter la Palme d'or. Il connaît bien Bernanos et une adaptation serait un retour aux souvenirs heureux du tournage de *La Maison des bois*. Le sujet n'est pas très moderne mais *Thérèse*, le film d'Alain Cavalier, a été primé à Cannes en 1986 avant de connaître un large succès public. Trois versions du scénario sont écrites par Sylvie Danton même si, au générique, c'est Pialat qui est crédité de l'adaptation. Sur le tournage, les incidents s'accumulent. Trois opérateurs vont se succéder sur le plateau. Si Gérard Depardieu et Sandrine Bonnaire sont de l'aventure dès le départ, Pialat engage sur place des non-professionnels pour interpréter la mère de Mouchette et la mère Havret. Pour le personnage de Cadignan, il recourt à Alain Artur, le régisseur général du film. La scène avec le docteur Gallet est d'abord tournée avec Claude Berri. Puis Jean-François Stévenin est appelé avant que Pialat ne se décide à la tourner avec son monteur, Yann Dedet, le lendemain de la fête de la fin du tournage. C'est le même Dedet qui a sauvé une première fois le film en montant la séquence de la rencontre du diable de façon convaincante alors que son tournage, commencé de jour en nuit américaine, s'était prolongé tard avec un éclairage de nuit, retardé par Depardieu qui s'en était soudainement pris

Sandrine Bonnaire

Pr. Action Films/CNC/Erato Films/Films Antenne 2/Flach Films/SOFICA
Réal. Maurice Pialat
Sc. Sylvie Danton, Maurice Pialat
Ph. Willy Kurant
Int. Gérard Depardieu (Donissan), Sandrine Bonnaire (Mouchette), Maurice Pialat (Menou-Segrais), Alain Artur (Cadignan), Yann Dedet (Gallet), Brigitte Legendre (la mère de Mouchette)…
Durée 103 min.

violemment à son partenaire. Enfin, Pialat souffre d'hypertension et, lors d'une crise, il reste reclus dans sa chambre pendant près d'une semaine, interrompant le tournage d'autant.

Adaptation improbable, casting en partie improvisé, tournage difficile, *Sous le soleil de Satan* va pourtant s'avérer une œuvre très personnelle et remporter, in extremis, la Palme d'or.

Pialat simplifie le roman en éliminant classiquement certains épisodes et personnages. Il se dispense des deux premiers chapitres du roman et des cinq derniers, faisant ainsi disparaître les personnages du père de Mouchette et du romancier Saint-Marin. Il respecte néanmoins la succession des sept principales péripéties dramatiques : meurtre de Cadignan, refus de Gallet, rencontre avec le diable, rencontre avec Mouchette, suicide de Mouchette, miracle de l'enfant ressuscité, mort de Donissan. À l'exception d'une courte scène, toutes les autres sont marquées par la présence de Menou-Segrais, rôle que s'est attribué Pialat et qui ponctue ainsi le film de sa présence qui va bien au-delà de celle qu'a le personnage dans le roman. De façon exemplaire, c'est par le regard de Menou-Segrais sur la tonsure de Donissan que débute le film, et c'est aussi Menou-Pialat qui ferme les yeux de Donissan.

Ainsi, l'histoire de Mouchette qui ouvre le roman ne commence qu'après dix minutes. Elle est initiée par un regard de Donissan qui semble voir Mouchette arriver chez Cadignan. Ce raccord regard joue un peu le rôle des flash-forward qui avaient tant désarçonné les lecteurs de Bernanos, qui désigne très tôt Donissan comme le futur prêtre de Lumbres, le futur saint de Lumbres. C'est aussi très tôt que le don de la vision intérieure est accordé à Donissan qui « voit » Mouchette.

Cette juxtaposition de séquences, brutalement rapprochées, sera poursuivie tout au long du film qui présente ainsi une différence notable avec le roman, dont le rythme est plus varié : les quatre chapitres de la première partie sont deux fois plus longs que les quatre du prologue, eux-mêmes deux fois plus longs que les quinze de la seconde partie où la séquence du miracle, notamment, est racontée de façon hachée et fragmentaire au sein des dix premiers chapitres. De même, la longue agonie de Mouchette était racontée dans le livre par une lettre précisant que ce n'est que dans ses derniers instants qu'elle avait été portée par le prêtre devant l'autel. Pialat, au contraire, met face à face le suicide de Mouchette et le miracle de l'enfant Havret : le corps soulevé de l'enfant fait écho au corps de Mouchette posé devant l'autel.

Bernanos contrebalance en effet la dimension mystico-fantastique de son roman par une affirmation renouvelée de la véracité des faits rapportés par de multiples témoins, souvent au moyen de lettres. Pialat n'a pas besoin de ces précautions car, excepté cette séquence du miracle, exceptionnelle par sa durée et sa mise en scène, il gomme les aspects les plus fantastiques du roman. Le maquignon ne prend jamais l'aspect du diable, ni ne fait de tours. La vision fantastique par Donissan de sa propre personne dédoublée n'est pas visualisée par Pialat.

Le roman de Bernanos est une œuvre de combat contre une chrétienté assagie qui n'ose plus même prononcer les noms de Dieu et de Satan. Le film de Pialat est

Gérard Depardieu, Sandrine Bonnaire





Sandrine Bonnaire

une œuvre de combat contre un milieu du cinéma qui n'ose plus rien exiger de la mise en scène ni forcer les acteurs à donner plus que leur image. C'est une œuvre de combat pour un cinéma moderne où s'affrontent de grands blocs de séquences dans lesquels le metteur en scène exerce sa pleine maîtrise en laissant ses acteurs aller au bout d'eux-mêmes : Sandrine Bonnaire jusqu'à la blancheur hystérique, Gérard Depardieu jusqu'à l'épuisement du corps.

En compétition pour la Palme d'or du 40e Festival de Cannes sont aussi en lice, avec de fortes chances de succès, *Les Ailes du désir* de Wenders, *Yeelen* de Cissé, *La Famille* de Scola ou *Les Yeux noirs* de Mikhalkov. La présentation du film de Pialat à la presse le matin même de la projection officielle est catastrophique. L'accueil du film y est timide alors que la critique du lendemain est, dans l'ensemble, favorable. Lors de la cérémonie de clôture, le film de Mikhalkov ne remporte qu'un prix d'interprétation car, dans le jury, Elem Klimov s'est opposé farouchement à ce que son compatriote soit mieux récompensé. Yves Montand, président du jury, décide d'attribuer la première Palme d'or française depuis vingt et un ans à Pialat. Décontenancé par ce choix, une partie du public siffle cette récompense. « Si vous ne m'aimez pas, sachez que je ne vous aime pas non plus », leur jette à la face Pialat qui, du même élan, lève le poing en signe de victoire. Seuls les esprits malveillants y auront vu un bras d'honneur.

J-L L

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La représentation du miracle au cinéma.
- Georges Bernanos par Robert Bresson (*Journal d'un curé de campagne*, *Nouvelle Histoire de Mouchette*).
- Maurice Pialat peintre : quel rôle joue la reproduction de *L'Angélus* de Millet que l'on voit chez Donissan à Lumbres ?
- Choix de narration : quel narrateur, quel(s) point(s) de vue (ou focalisation) dans le roman et dans le film ?

Bibliographie

Pascal Merigeau, *Pialat*, Grasset, 2002.

Sueurs froides

États-Unis, 1958 (*Vertigo*)

Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *D'entre les morts*, 1958.

SYNOPSIS

Devenu acrophobe après une course-poursuite qui a mal tourné, John «Scottie» Ferguson décide de quitter la police. Au même moment, un de ses anciens camarades de classe, Gavin Elster, lui demande de suivre sa femme, Madeleine, dont le comportement suicidaire l'inquiète. Commence alors une longue filature dans les rues de San Francisco, au terme de laquelle Scottie et Madeleine font connaissance après que celui-ci ait sauvé la jeune femme de la noyade. Scottie s'éprend d'elle, mais ne peut la secourir une seconde fois à cause de son vertige quand elle monte et se jette du haut d'un clocher. L'enquête conclut au suicide, et Scottie sombre dans la déprime. Obsédé par le souvenir de Madeleine, l'ex-policier finit par la reconnaître en la personne de Judy Barton, rencontrée par hasard. Les deux se revoient et Scottie «transforme» Judy en cette Madeleine qu'elle est également, cette dernière ayant servi de leurre pour que son amant Elster se débarrasse de sa femme. Informé du stratagème, Scottie entraîne à nouveau Madeleine au sommet du clocher où elle fait cette fois-ci une chute mortelle.

Kim Novak, James Stewart



Pr. Paramount
Réal. Alfred Hitchcock
Sc. Alec Coppel et Samuel Taylor
Ph. Robert Burks
Int. James Stewart (John « Scottie » Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster/Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Tom Hellmore (Gavin Elster), Henry Jones (le coroner)…
Durée 126 min.

Comme *Celle qui n'était plus*, roman de Boileau-Narcejac qui prit le titre des *Diaboliques* après le succès de son adaptation cinématographique par Henri-Georges Clouzot, *D'entre les morts* fut retitré *Sueurs froides* à la suite de son passage réussi à l'écran. En réalité, très déçus que le « maître du suspense » ne puisse obtenir les droits de *Celle qui n'était plus*, Pierre Boileau et Thomas Narcejac décident d'écrire un nouveau roman proche des préoccupations du célèbre cinéaste. Avec son intrigue diaboliquement ficelée, ses enjeux psychologiques et sa part de fantasme, l'auteur de *Fenêtre sur cour* (1955) est aussitôt séduit. Aussi se livre-t-il à de notables changements pour adapter l'œuvre initiale qui est tout ce qu'il y a de plus français.
L'intrigue est transposée de la France aux États-Unis, dans la ville de San Francisco et ses environs, très cinégéniques. Dans le roman, l'action se déroule d'abord à Paris durant la « drôle de guerre » puis à Marseille après la guerre. Ainsi, le lecteur en apprend beaucoup sur les questions de rationnement, les trafics et les problèmes de transport de l'époque. « Nous avions beaucoup joué, déclare Narcejac, sur le fait que l'obsession du héros était liée à la guerre de 40, à la débâcle. C'est cela qui achevait d'enflammer l'imagination de notre bonhomme. Le contraste entre les "deux" tenait à l'opposition entre la France de 40 et celle de 45. Les Américains ne pouvaient pas comprendre, et donc pas montrer tout cet aspect du roman. Ce qui fait que la névrose du héros, collective et symbolique dans le livre, est devenue l'indice d'un cas particulier. » « De plus, précise Boileau, la période de l'Occupation justifiait les transformations mentales et morales de la femme. Comme on ne pouvait pas jouer de cet élément, Hitchcock a surtout retenu le côté machination de l'intrigue. »
C'est en effet l'aspect obsessionnel du personnage qui est le mieux respecté. Hitchcock reprend le traumatisme de la mort de Madeleine, mais lui ôte son pendant historique – cette guerre qui lui servait de chambre d'écho – pour se concentrer sur les seuls aspects psychiques et fantasmatiques de l'intrigue. Le scénario est également divisé en deux parties, avant et après la mort de Madeleine ; Madeleine/Judy à qui Hitchcock invente un double « désérotisé », Midge, l'éternelle amante de Scottie, sorte de contrepoint affectif dans la carte du Tendre du héros. Enfin, d'autres épisodes du roman sont repris avec fidélité comme la chambre d'hôtel louée au mois ou la tentative de noyade.


James Stewart


Kim Novak, James Stewart

Divers éléments du roman sont soumis à un autre traitement dramatique. De fait, en passant de l'écrit à l'écran, les couleurs des vêtements de l'héroïne (gris, noir, blanc) vont prendre un caractère fétichiste. Le vert ne cesse de scander la résurrection de Madeleine, filant la relation entre la jeune femme et les eaux magiques et morbides du souvenir. Le collier, dont la présence reste anecdotique dans la relation complexe entre Flavières et Renée, prend un tour éminemment symbolique entre Scottie et Judy et précipite tragiquement leur propre his-

James Stewart



toire lorsque celle-ci le porte à son cou. Le portrait de Carlotta Valdes, à peine mentionné dans le roman, devient un point de passage récurrent des déambulations de Madeleine dans le musée, et sert de révélateur amoureux pour Scottie. Vecteur de la filature et donc du suspense, la voiture – ou plutôt les voitures dans le film – véhicule une lourde charge émotionnelle sinon érotique. En chasse derrière l'automobile de Madeleine qu'il poursuit et qui l'obsède, Scottie ne la perd jamais de vue et finit par la retrouver (ramener) chez lui au terme de la dernière filature. L'acrophobie à haute valeur sexuelle de Scottie a droit à un traitement somatique d'importance chez Hitchcock alors qu'elle ne fait que doubler le thème de la culpabilité chez Boileau-Narcejac. Plus développé également, le motif de la coiffure, et plus précisément du chignon (présent graphiquement dès la spirale du générique), cristallise la folie fétichiste et nécrophile du héros, ainsi que la fascination hypnotique du temps. En effet, alors que sa simple absence suffit à distinguer Madeleine de Renée chez Boileau-Narcejac, Hitchcock en fait un des moyens ultimes (l'avant-dernier avant le collier) permettant de faire coïncider Judy avec (la fausse) Madeleine. Le chignon enroulé autour d'un trou devient même la métaphore du film hitchcockien en train de se dérouler, et son leurre (postiche) renvoie à la machination du metteur en scène. Enfin, il convient de souligner le rôle éminemment efficace joué par la musique de Bernard Herrmann dont l'allusion au *Liebestod* renvoie au *Tristan et Isolde* de Richard Wagner ainsi qu'au thème d'Orphée.



Kim Novak

On notera encore que c'est la fin de l'histoire qui connaît le changement le plus remarquable. Chez Boileau-Narcejac, le lecteur n'apprend l'existence de la machination qu'au terme d'une série de détails émaillant la partie marseillaise du récit. Chez Hitchcock, la question n'est bientôt plus de savoir ce qui s'est réellement passé puisque le spectateur a été informé de la réalité des faits aux deux tiers du film (la lettre que Judy écrit et n'envoie pas à Scottie). Mais, plutôt selon les principes du suspense psychologique propre à Hitchcock, de savoir comment le héros va réagir quand il apprendra la vérité.

Mal évidemment, à la manière dont le film se termine. Alors que Scottie est parvenu à faire revenir « sa » Madeleine d'entre les morts, selon le thème orphique dont les allusions jalonnent le roman, il se retrouve à nouveau seul quand son Eurydice s'en retourne définitivement aux royaumes des ombres. « Voilà, conclut Boileau, un cas de transposition justifiée : dans le roman, la véritable identité de la femme n'est révélée qu'à la fin, alors qu'Hitchcock a pris le parti d'informer le spectateur dès le milieu du film, seul le héros continuant à douter. Il a eu tout à fait raison : le lecteur de romans policiers est prêt à lire trente pages d'explications, lorsque l'histoire proprement dite est terminée ; je dirais même qu'il le désire. Mais, au cinéma, une fois que le sort des personnages est réglé, que le moteur de l'action s'est arrêté, il paraît impossible de rajouter, à froid, une séquence explicative. Ainsi, Hitchcock a très adroitement anticipé sur le cours de l'intrigue ; il a décalé l'enjeu du suspense, de sorte que le public sache quelque chose que le personnage ignore. Dans le roman, qui est conduit de manière beaucoup plus subjective, ce décalage n'était pas possible. »

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- *Sueurs froides*, une variation sur le thème d'Orphée.
- Entre apparence et réalité : la question fantasmatique des sentiments amoureux.
- La notion de suspense psychologique.
- L'expression du fétichisme à l'écran.
- Brune/blonde : variations sur la chevelure au cinéma.
- La spirale du temps et le vertige au cinéma.

Bibliographie

Noël Simsolo, *Alfred Hitchcock*, Seghers, 1969.
François Truffaut, *Hitchcock*, Ramsay, 1983.
Patrick Brion, *Hitchcock*, La Martinière, 2000.
Paul Duncan, *Alfred Hitchcock, architecte de l'angoisse*, Taschen, 2003.

Le Tambour

RFA – France – Pologne – Yougoslavie, 1979 (*Die Blechtrommel*)

Günter Grass, *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*), 1959, trad. 1961.

SYNOPSIS

En 1899, dans un champ non loin de Dantzig, un homme en fuite se réfugie sous les jupes d'une paysanne kachoube. De là naîtra Agnès Bronski, qui à son tour mettra au monde le petit Oscar en 1924. Entre l'épicier allemand Alfred Matzerath et le cousin kachoube Jan Bronski qui se penchent sur son berceau, l'enfant ne sait qui est son père. Le jour de ses 3 ans, Oscar reçoit un tambour en fer blanc et décide de ne plus grandir pour ne pas ressembler aux adultes. Témoin de la montée du nazisme, le jeune garçon assiste à l'attaque de la poste de Dantzig au cours de laquelle Jan est tué. Après le suicide de sa mère, il se joint à la tournée européenne d'une troupe de lilliputiens appartenant à un cirque travaillant pour le Reich. Il sera spectateur de l'entrée des troupes soviétiques dans sa ville de Dantzig et de la mort d'Alfred avant de migrer vers l'Ouest.

David Bennent



Pr. Bioskop Film/Franz Seitz Filmproduktion/ Argos Films/Film Polski/Artemis Productions/ Jadran Film/Hallelujah Films/GGB-14
Réal. Volker Schlöndorff
Sc. Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz, Günter Grass
Ph. Igor Luther
Int. David Bennent (Oscar Matzerath), Angela Winkler (Agnès Matzerath), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Katharina Thalbach (Maria), Charles Aznavour (Sigismond Markus), Andréa Ferréol (Lina Greff)…
Durée 142 min.

Au moment où il prépare son film, adapté de l'œuvre de Günter Grass (« le roman le plus infilmable », selon le journal *Die Zeit*), Volker Schlöndorff, cinéaste engagé et principal chef de fil du nouveau cinéma allemand avec Wim Wenders, est conscient que sa crédibilité dépend du choix de l'acteur destiné à incarner Oscar. La chance lui sourit quand il rencontre David Bennent, fils de l'acteur Heinz Bennent, un garçon d'une douzaine d'années atteint de troubles de croissance. Le choix s'avère si judicieux que le réalisateur renonce à tourner la troisième et dernière partie du roman (allant jusqu'à l'annonce de la mort de Staline en 1953) pour éviter de devoir le remplacer par un adulte. « Oscar n'est pas un nain, déclarait alors le cinéaste, c'est un enfant. En préparant l'adaptation, j'ai pensé au Chaplin des débuts. Oscar, c'est aussi *The Kid*. C'est la révolte de l'enfant contre le monde des grandes personnes. »
Force est de reconnaître que la présence hors norme du jeune David Bennent est pour beaucoup dans le succès du film, Palme d'or au Festival de Cannes en 1979 et Oscar du meilleur film étranger en 1980. Son physique quasi difforme, son visage d'enfant empreint de maturité et ses yeux globuleux cadrent bien avec l'idée singulière que le lecteur pouvait se faire du héros du livre, « gnome » dont le refus de choisir entre ses deux géniteurs allemand et polonais est métaphorique de la situation de Dantzig, port hanséatique divisé entre les deux nations depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Métaphorique aussi son refus de grandir comme moyen de rester dans un monde fantasmatique (de l'enfance pour lui et du Saint Empire millénaire du Reich pour le peuple germanique). De même qu'Hitler entraîne sa propre nation dans sa chute, Oscar est à l'origine de catastrophes. Jan le Polonais, par exemple, est tué pour avoir voulu sauver Oscar lors de l'attaque de la poste de Dantzig le 1er septembre 1939, date marquant le début du second conflit mondial et l'intégration forcée de la Pologne dans le grand Reich germanique. Enfin, la décision d'Oscar de grandir à nouveau à la fin de la guerre correspond au moment où la nation allemande amorce un nouvel âge pour renaître de ses cendres.

Premier volet de ce qui avec *Le Chat et la souris* (1961) et *Les Années de chien* (1963) allait devenir *La Trilogie de Dantzig*, *Le Tambour* fait scandale à sa sortie. Les critiques les plus vives reprochent au roman des scènes d'obscénité, des propos antireligieux et un ton généralement « nihiliste ». À vrai dire, à l'époque où la RFA d'Adenauer, encore aux prises avec les grands procès du nazisme, vient d'être admise dans l'Otan et la CEE, l'heure n'est pas à la rigolade. Or, c'est précisément là que Grass décide de jeter un regard « amusé » sur le dernier demi-siècle écoulé de son propre pays. Non sur le registre épique de la fresque historique et sociale en phase avec le sérieux des tragiques événements narrés, mais à la manière d'un récit picaresque inféodé au regard naïf d'un enfant qui ne peut saisir qu'une partie des événements qui le malmènent furieusement. Ce qui permet à l'auteur de sonder sur un ton mêlant l'absurde, le grotesque et l'ironie l'inconscient collectif d'un peuple encore peu prompt à l'introspection.

Au centre du dispositif, un enfant donc, Oscar, dont la vision identifie rapidement deux forces qui s'opposent et s'alimentent l'une l'autre : l'outrance bachique et l'ordre militaire, s'incarnant respectivement en Raspoutine et Goethe. Grass montre ainsi un monde sans cesse partagé entre une vitalité populaire (la famille d'Oscar) et une autorité tutélaire forte (l'ordre nazi). Signe supplémentaire de ce déchirement qui conduit l'Allemagne à la destruction (suicide symbolique de la mère d'Oscar), la narration du roman est tantôt conduite à la première personne, tantôt à la troisième comme si Oscar, être scindé en deux, à la fois enfant et adulte, était lui-même le critique de l'histoire qu'il raconte. Aussi est-ce exactement ce mode énonciatif que Schlöndorff a cherché à traduire en abordant la petite et la grande histoire à égalité de traitement dramatique. La mise en scène qui ne fait aucune différence entre un repas dominical en famille et un défilé militaire reproduit (redouble même) plastiquement le double point de vue d'Oscar qui découvre le monde avec ses yeux d'enfant et qui raconte *a posteriori* des faits sur lesquels il jette un œil ironique.

En plus du choix judicieux de l'acteur et de la fidélité du film à l'esprit caustique du livre, deux éléments, moteurs de l'action et particulièrement cinégéniques (car le cinéma, c'est aussi et surtout du son) ont contribué à la réussite de l'adaptation : le tambour et les cris perçants poussés par le protagoniste. L'un et l'autre donnent lieu à des scènes d'une grande efficacité visuelle et sonore. « Vitricide » et dissonant, Oscar fait exploser à distance le rythme de la musique militaire, les vitres des fenêtres, les verres de lunettes, les bocaux de formol, etc. Jouet d'enfant autant qu'instrument de musique militaire, son tambour sert de médiateur entre sa pensée et ses sentiments et le monde qui l'environne. Substitut de la parole (Oscar est peu bavard), l'infra-langage du tambour déforme la réalité et influe sur le cours des événements. Il est à la fois dénonciation et subversion lors de la parade militaire où scénographie, montage des images et mixage du son concourent à faire de cette séquence l'une des plus réussies du film. Comme les coups frappés sur son tambour, les hurlements d'Oscar sont tantôt la manifestation d'une peur panique face aux gens ou aux circonstances, tantôt l'expression d'une volonté de détruire l'ordre en place. Car, entre l'ordre et le désordre, Oscar a un net penchant pour le débordement anarchique, ce délire orgiaque (pratiqué par les siens) qui l'écœure mais qui néanmoins pervertit le système social érigé par les nazis.

Pour coller résolument à l'esprit du texte à défaut de pouvoir en respecter la lettre vu le foisonnement des actions et des personnages, Schlöndorff s'appuie sur la tradition du *grotesk* (carnavalesque) qu'illustrent parfaitement les scènes de la naissance d'Oscar et de la pêche aux anguilles. Le film, résultat d'un choix rigoureux d'épisodes parmi les plus significatifs, est constitué d'une succession linéaire de saynètes dont l'unité est assurée, comme dans le roman, par le regard et les commentaires (*off* ici) du narrateur. La richesse thématique est souvent



Charles Aznavour, Angela Winkler

sublimée par le travail du chef opérateur, Igor Luther, qui compose une suite de tableaux naturalistes à la beauté vaporeuse propre à servir l'atmosphère surréelle du roman. Les ruptures de tons sont fréquentes et les séquences s'enchaînent souvent sans souci de transition à la manière du comportement capricieux de l'Histoire sur le destin des hommes. Ainsi, le film associe le comique burlesque à la fable allégorique, détonnant mélange de registres auquel s'ajoute la musique railleuse de Maurice Jarre destinée à souligner le caractère tragicomique des situations. De fait, l'image du « miracle économique » du début du siècle, propagée par les autorités officielles, s'en trouve profondément démystifiée. Enfin, par la noirceur de son humour, le film invite à l'examen de conscience du peuple allemand et suggère d'endosser, à l'exemple d'Oscar lui-même, une part de responsabilité.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Une drôle de page d'histoire : la première moitié chaotique du XXe siècle de l'histoire allemande entre l'art du grotesque du film et l'ironie du roman.
- La montée du nazisme et la Seconde Guerre mondiale.
- Dantzig (Gdansk) durant l'entre-deux-guerres.
- Histoire et mémoire : le regard enfantin comme moyen de révéler l'absurde et d'inviter à la réflexion.
- La petite histoire comme métaphore de la grande avec un(e) grand(e) H.

Bibliographie

Roland Schneider, *Histoire du cinéma allemand*, Cerf, « 7e Art », 1990.

Bernard Eisenschitz, *Le Cinéma allemand*, Nathan, « Cinéma 128 », 1999.

Volker Schlöndorff, *Tambour battant. Mémoires de Volker Schlöndorff*, Flammarion, 2009.



Le Temps de l'innocence

États-Unis, 1993 (*The Age of Innocence*)

Edith Wharton, *Le Temps de l'innocence* (*The Age of Innocence*), 1920.

SYNOPSIS

Dans les années 1880, à New York, Newland Archer est un avocat, héritier d'une des meilleures familles de la ville. Il s'apprête à épouser la jeune et ravissante May Welland mais le retour d'Europe de la cousine de cette dernière, la comtesse Ellen Olenska, après la séparation scandaleuse d'avec son mari, perturbe sa vie bien rangée. Il ne peut s'empêcher d'être attiré par la comtesse à côté de laquelle May paraît bien fade et terne. La famille de cette dernière a peur du scandale consécutif à un éventuel divorce de la comtesse, ce qui pousse Newland à la persuader de rester mariée même en demeurant loin du comte. Mais les rencontres entre Newland et Ellen sont de plus en plus intenses…

Pr. Cappa Production, Columbia Pictures Corporation
Réal. Martin Scorsese
Sc. Jay Cocks et Martin Scorsese
Ph. Michael Ballhaus
Int. Daniel Day-Lewis (Newland Archer), Michelle Pfeiffer (Ellen Olenska), Winona Ryder (May Welland), Miriam Margolyes (Mrs Mingott), Richard E. Grant (Larry Lefferts), Alec McCowen (Sillerton Jackson), Geraldine Chaplin (Mrs Welland), Sian Phillips (Mrs Archer), Carolyn Farina (Janey Archer)…
Durée 135 min.

Michelle Pfeiffer



Quand Martin Scorsese décide d'adapter le roman éponyme d'Edith Wharton, on se trouve dans une décennie où la transposition des grands classiques de la littérature anglo-saxonne à l'écran est fréquente (James Ivory avec Edward Morgan Forster par exemple). Il pourrait paraître étonnant que Scorsese s'intéresse à l'univers feutré de ce roman, et ce après *Les Affranchis* (1990) et *Les Nerfs à vif* (1991), aux antipodes de l'univers aristocratique décrit par Edith Wharton. Mais on connaît la fascination du cinéaste pour la ville de New York, et l'adaptation du roman était un autre moyen de décrire sa ville fétiche dans un genre qui lui était jusque-là étranger (si on excepte *La Dernière Tentation du Christ* en 1988) : le film historique en costumes dans ce qu'il a de plus académique au sein d'une véritable superproduction.



Winona Ryder, Geraldine Chaplin, Michelle Pfeiffer

Le réalisateur s'occupe lui-même de l'adaptation avec le scénariste Jay Cocks qui retravaillera ensuite avec lui sur *Gangs of New York* en 2002. Il prend contact avec Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer et Winona Ryder pour les rôles principaux, et ceux-ci acceptent immédiatement.

L'adaptation respecte la linéarité des événements du roman, les seuls changements introduits consistant à mettre l'accent sur les scènes les plus chargées d'émotion entre Newland et Ellen, comme par exemple la séquence dans le fiacre où le simple retrait d'un gant revêt une intensité érotique sans précédent. Le narrateur omniscient du roman est remplacé par une voix off féminine présente tout au long du film, qui apporte au spectateur des informations précieuses sur les arcanes et les codes rigides de la haute société new-yorkaise à la fin du XIXe siècle. Le choix de la féminisation de la voix off est une allusion directe à Edith Wharton, le cinéaste semblant restituer ainsi la voix narrative omnisciente du roman, qui décrit le fonctionnement de l'aristocratie et les efforts de Newland pour s'y intégrer tout en cherchant à préserver sa liberté et son intégrité.

La mise en scène de Martin Scorsese est ample, déliée, et répond aux exigences du romantisme de la diégèse et à la description du monde luxueux des apparences aristocratiques de cette fin de siècle dans l'est des États-Unis. Si l'on ne peut s'empêcher de penser à Visconti (*Le Guépard*, 1963) dans la réalisation, notamment lors des scènes de repas ou de bal, Martin Scorsese centre sa mise en scène sur l'étude des sentiments, et dépeint l'émergence du désir et de l'amour dans une passion qui doit pourtant se cacher. Le film livre une véritable leçon de cinéma, envisageant toutes les échelles de plans possibles, de multiples mouvements de caméra, différents types d'angles de vue, différents raccords visuels mais aussi sonores, pour passer d'une séquence à l'autre (fondus enchaînés, fondus au noir, ouverture à l'iris, rôle de la musique), des intégrations de plans dans d'autres, des superpositions d'images. Le chef opérateur Michael Ballhaus fait un travail remarquable à l'intérieur d'un même plan en soulignant ou en effaçant des portions du champ pour mettre en avant les sentiments des personnages, comme le visage de Newland à la lecture de la lettre annonçant le départ

d'Ellen pour l'Europe, visage se réduisant peu à peu à son seul regard devenu désespéré. Martin Scorsese a confié la réalisation du générique d'ouverture du film à Saul Bass, et l'on peut penser que les roses fleurissant au ralenti dans une superposition de dentelles ou d'échantillons d'écriture victorienne constituent l'essence du film telle que le réalisateur la concevait. Saul Bass voulait essayer de restituer l'aura romantique de la période en en montrant la sensualité cachée et les codes les plus secrets. Les fleurs, représentation symbolique du romantisme, passent du bourgeon à l'éclosion totale, ouverture qui révèle alors la dentelle ou l'écriture qui sont comme les filtres à travers lesquels la réalité des sentiments est tout à la fois bridée, dissimulée ou exaltée dans un subtil jeu de montré-caché.

Les thèmes chers à Scorsese se retrouvent en quelque sorte dans sa vision du roman d'Edith Wharton. Si le film semble se distinguer du reste de l'œuvre du cinéaste tant l'adaptation d'un grand classique de la littérature paraît éloignée de l'univers auquel il a habitué son public, on peut néanmoins trouver quelques similitudes entre le monde mafieux du New York du XXe siècle et l'aristocratie de la fin du XIXe siècle. Il s'agit dans les deux cas d'un même univers clos, régi de manière autarcique par ses propres règles. Le personnage de Mrs Mingott régissant cette société à distance ne pourrait-il pas s'apparenter à une sorte de Parrain ? Tout l'enjeu du film est d'offrir la manière de faire voir sans montrer, la manière de dire les choses sans les nommer. Et pour Scorsese, de mener une sorte d'enquête historique sur ce qu'était la société américaine de cette « nouvelle Angleterre » avant que les immigrés d'origine italienne n'en réécrivent partiellement les codes.



Winona Ryder, Daniel Day-Lewis

L'accueil critique du film est dans son ensemble favorable à Scorsese dont on salue le grand retour après *Les Nerfs à vif*. On loue sa remarquable direction d'acteurs, la reconstitution parfaite de l'univers des apparences de cette société (Oscar des meilleurs costumes en 1994), la réussite de l'adaptation du roman d'Edith Wharton qui, tout en lui étant remarquablement fidèle, permet au cinéaste de renouer avec une perfection formelle en lien avec les thèmes qui lui sont chers. *Le Temps de l'innocence*, œuvre à part dans sa filmographie, a permis de faire la transition entre un film que l'on peut qualifier d'imparfait, *Les Nerfs à vif,* et le chef-d'œuvre qu'a constitué ensuite *Casino* en 1995, renouant avec un univers qui lui était plus familier, celui de la mafia.

CM

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La société américaine de la fin du XIXe siècle.
- ➔ Filmer l'opulence (*Le Guépard*).
- ➔ Filmer le non-dit.
- ➔ Le rôle de la voix off dans le déroulement du récit.



Bibliographie

Jacques Morice, « L'Empire des signes », *Les Cahiers du cinéma* n°472, octobre 1993.

Collectif, « Martin Scorsese à propos de la disparition de Saul Bass », *Les Cahiers du cinéma* n°504, juillet/août 1996.

Olivier Kohn, « *Le Temps de l'innocence* », *Positif* n°392, octobre 1993.

Thérèse Desqueyroux

France, 1962

François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, 1927.

SYNOPSIS

Thérèse Desqueyroux, qui a tenté d'empoisonner son mari Bernard, a bénéficié d'un non-lieu grâce au faux témoignage de celui-ci. En route vers sa propriété d'Argelouse, elle se demande comment lui expliquer son geste. Et elle repense à son adolescence heureuse, à son amitié exaltée pour Anne de la Trave, ses fiançailles puis son mariage avec Bernard, le demi-frère d'Anne. Elle se souvient de sa triste vie avec ce dernier et de son intervention auprès d'Anne pour qu'elle rompe, au nom du clan familial, avec Jean Azévédo, jeune Israélite d'une riche famille bordelaise. Puis vient le jour où Thérèse a l'idée d'empoisonner Bernard suite à l'erreur de dosage d'un médicament. Elle falsifie alors des ordonnances mais leur découverte par le médecin la mène au procès. Après cela, Bernard ne souhaite pas qu'ils revivent ensemble, sauf pour les apparences. Thérèse demeure ainsi enfermée dans sa chambre et ne paraît qu'aux réunions familiales. Bernard la laissera finalement partir à Paris, sans avoir jamais eu d'explication…

Pr. Filmel
Réal. Georges Franju
Sc. Claude Mauriac, Georges Franju, François Mauriac
Ph. Christian Matras
Int. Emmanuelle Riva (Thérèse Desqueyroux), Philippe Noiret (Bernard Desqueyroux), Samy Frey (Jean Azévédo), Édith Scob (Anne de la Trave), Renée Devillers (Madame de la Trave), Hélène Dieudonné (Tante Clara)…
Durée 107 min.

« C'est par toi que je veux être trahi. » C'est par cette formule en forme de boutade, qui en dit long sur l'admiration particulière de François Mauriac pour l'anticlérical Georges Franju et sur sa méfiance à l'égard du cinéma, que l'écrivain confie l'adaptation de son roman au réalisateur des *Yeux sans visage* (1960). Ce qui ne l'empêche pas de travailler avec Franju et son propre fils, le critique de cinéma Claude Mauriac, au scénario du film dont il ne sera finalement pas déçu. Et pour cause. Le film reprend fidèlement la trame du livre. Le procédé de la rétrospection et du monologue intérieur, dont la portée est décuplée par la voix pleine de nuances d'Emmanuelle Riva, y est respecté. Les décors naturels de la région de Villandraut sont semblables à ceux du livre. La sobriété de la mise en scène est à l'aune du style classique du romancier, et les images en noir et blanc quasi monochromes rendent parfaitement compte de l'atmosphère oppressante et fiévreuse qui imprègne le récit. Le style de l'œuvre offre dans son ensemble nombre de contrepoints ou équivalences visuelles au sentiment de claustration éprouvé par Thérèse. Ainsi, le long panoramique circulaire sur un ciel de plomb qu'accompagne la musique mélancolique de Maurice Jarre en ouverture du film oriente d'emblée la lecture du film. Les plans sur les paysages monotones de la campagne landaise ou les rapides travellings grimpant sur les pins vers le ciel encombré de nuages disent la souffrance et le désespoir de Thérèse de ne pouvoir sortir de sa condition et atteindre à l'émancipation.

Bien que déplacé des années 1920 aux années 1960 contemporaines de sa réalisation, le film n'est pas le reflet de son époque mais bien la transposition à l'écran d'un roman très vite considéré comme une œuvre majeure de la littérature française. En quelque quarante années d'écart, nous dit Franju, le milieu social de la province décrite par Mauriac n'a pas vraiment changé



Philippe Noiret, Emmanuelle Riva

et les enjeux du drame sont demeurés identiques. La bourgeoisie landaise, obsédée par son argent et ses valeurs familiales, est semblable à elle-même, et Franju la montre dans les mêmes termes critiques que ceux de l'écrivain, lui-même issu de ce milieu. Prisonnière d'un rude carcan moral, Thérèse ne peut profiter des distractions modernes que lui offre son époque. Encore moins exprimer son attirance physique pour Anne, présente dans le sous-texte du roman. À peine a-t-elle le droit de fumer et de faire du vélo. Seule Anne peut chasser.

Franju exploite en revanche avec adresse la modernisation de l'action quand il procède au changement de moyen de locomotion emprunté par Thérèse lors de son retour à Argelouse (la voiture plutôt que le train). Plongée dans une intense réflexion rétrospective, Thérèse conduit son véhicule sur le pare-brise duquel elle projette ses souvenirs et sa vision des événements. Pour métaphorique qu'elle soit (du geste cinématographique), cette projection privée permet à Thérèse de traquer « l'enchaînement confus de désirs [...], d'actes imprévisibles » qui a abouti à sa tentative d'assassinat.

Mais la transformation la plus importante, révélatrice de la pensée de Franju, concerne la dimension religieuse que l'auteur catholique attribuait à son roman. Aux yeux de ce dernier, Thérèse se rend avant tout coupable du péché d'orgueil (qu'il place au-delà de sa tentative de meurtre par empoisonnement), en se considérant intellectuellement et moralement au-dessus de son mari Bernard et de sa classe sociale d'origine. Un argument que Mauriac développera dans un récit ultérieur – *La Fin de la nuit* (1935) – où il reprend le personnage de Thérèse qu'il « punit » pour le crime que la justice n'a pu sanctionner en raison du faux témoignage de Bernard, motivé par la peur du scandale. En attendant, Thérèse doit expier sa faute dans l'isolement et la souffrance. À l'opposé du regard sévère de l'écrivain, Franju jette sur le cas Desqueyroux un œil plus humain. Le cinéaste choisit de se placer du côté de la jeune femme qu'il perçoit comme une victime incapable de se conformer à un monde contraignant. Sa seule issue : se retourner contre lui et le détruire avec ses propres armes sournoises et méthodiques. Franju comprend donc sa funeste tenta-



Emmanuelle Riva, Samy Frey

tive d'échapper à sa famille, son milieu et sa condition de femme bourgeoise qui l'oppressent et l'assassinent chaque jour un peu plus. La vision qu'il nous propose de l'enfermement de Thérèse est à charge contre l'intelligence bourgeoise et, au contraire, pleine de tolérance et d'attachement pour cette figure de femme supérieure qui le fascine tant. C'est pourquoi, à la différence de Mauriac, il trouve absurde d'envisager une suite à l'histoire de Thérèse. Et c'est aussi pourquoi il ne développe aucune des scènes qui se prêtent à une interprétation religieuse telle que la mort de Tante Clara vécue par la Thérèse littéraire comme une « intervention divine » face au suicide qu'elle s'apprêtait à commettre.

Franju consacre la révolte et la quête de liberté de Thérèse, figure féministe qui n'est cependant pas sans quelque ambiguïté. Ainsi qu'elle tente de l'expliquer à Bernard dans la scène finale du café parisien, « il y a deux Thérèse » : l'une bourgeoise, autrefois désireuse de faire le lien des deux pinèdes en se mariant avec lui, l'autre intellectuelle et indépendante, à l'opposé du milieu dont elle est pourtant le produit. La liberté qu'elle gagne à la fin, elle la doit autant à elle-même qu'à Bernard qui, après son faux témoignage, offre encore de payer l'appartement dans lequel elle vivra désormais. Or, si cette liberté est une victoire pour Thérèse sur laquelle Franju préfère s'attarder, elle est aussi et surtout une défaite pour Bernard et la loi qu'il représente. Mari frustre *et* juriste de formation, Bernard, que le film limite à son obsession de propriété et de respectabilité, rend lui-même inopérant le système judiciaire par sa dérobade face à l'institution. Le non-lieu traduit l'incapacité de la loi à juger de la responsabilité sinon de la culpabilité d'une femme à qui elle a intenté un procès et qui s'en affranchit de ce fait littéralement.

Bien qu'il confie en 1962 à son fils qu'« en un sens, Thérèse Desqueyroux, c'est moi. J'y ai mis toute mon exaspération à l'égard d'une famille que je ne supportais pas… », Mauriac se livre à une sorte de réquisitoire contre l'orgueil d'une femme devant le tribunal de ses lecteurs, réquisitoire qu'il fera suivre de sa sentence quelques années plus tard dans *La Fin de la nuit*. Comme l'héroïne, Franju se libère de son carcan (celui de l'adaptation), évite de répéter benoîtement le romancier comme trop de critiques l'ont rapidement affirmé, et lui répond par un plaidoyer pour la liberté. Il tranche sur les hésitations du roman et offre une émancipation totale à Thérèse, femme complète à ses yeux, méditative et pragmatique à la fois.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La bourgeoisie de province en question (*Le Charme discret de la bourgeoisie*, *Le Journal d'une femme de chambre*, *Folies bourgeoises*, *La Cérémonie*).
- L'émancipation de la femme dans la société (*Violette Nozière*, *Une affaire de femmes*, *Et Dieu créa la femme*, *Satin rouge*).
- La critique familiale (*Les Berkman se séparent*, *Un conte de Noël*, *L'Heure d'été*).
- Couple et incommunicabilité (*Le Mépris*, *L'Avventura*, *La Nuit*, *L'Éclipse*).



Bibliographie

Gabriel Vialle, *Georges Franju*, Seghers, 1968.

Freddy Buache, *Georges Franju : poésie et vérité*, Cinémathèque française, 1996.

Kate Ince, *Georges Franju : au-delà du cinéma fantastique*, Manchester University Press, 2005.

Tous les matins du monde

France, 1991

Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, 1991.

SYNOPSIS

Le célèbre violiste Marin Marais se souvient de son maître, Monsieur de Sainte-Colombe, fameux joueur de viole de gambe et misanthrope patenté. Il se remémore sa première audition à 16 ans devant ce musicien austère, continûment tendu vers la perfection et vivant reclus avec ses deux filles en son château depuis la mort de sa femme. C'est également à ce moment-là que le jeune homme s'éprend de Madeleine, la fille aînée de Sainte-Colombe, qui deviendra son professeur de viole après une querelle avec le maître. Mais l'ambitieux Marais délaisse bientôt Madeleine qui s'étiole et finit par se suicider, pour mener une brillante carrière d'ordinaire à la cour de Louis XIV. Cependant, il ne peut s'empêcher de revenir épisodiquement chez son maître pour tenter de l'épier dans son travail et percer un peu des secrets de sa musique. Un jour, il est découvert et Sainte-Colombe lui transmet enfin son art.

Pr. Film Par Film/DD Productions/Divali Films/SEDIF/FR3 Cinéma/Paravision International/Canal+/CNC
Réal. Alain Corneau
Sc. Pascal Quignard, Alain Corneau
Ph. Yves Angelo
Int. Jean-Pierre Marielle (Sainte-Colombe), Gérard Depardieu (Marin Marais), Anne Brochet (Madeleine), Guillaume Depardieu (Marin Marais jeune), Caroline Sihol (Madame de Sainte Colombe), Carole Richert (Toinette)…
Durée 114 min.



Anne Brochet, Guillaume Depardieu

Pascal Quignard avait déjà abordé le sujet de la musique française du XVIIe siècle dans un autre court roman publié en 1987, *La Leçon de musique*, dont le premier chapitre narrait « un épisode de la vie de Marin Marais ». Vivement intéressé, Corneau commande alors à Quignard l'écriture d'un nouveau texte qui servira de support littéraire à l'élaboration du scénario de *Tous les matins du monde*. Le roman (144 pages) est bref et épuré, le style âpre, tendu, incisif. Les phrases sont courtes, classiques, équilibrées. En accord avec l'écriture de l'époque, les lieux et le personnage central, Monsieur de Sainte-Colombe. De ce dernier, peu de renseignements nous sont parvenus – les dictionnaires ignorant même son prénom et ses dates de naissance et de mort. L'on sait toutefois que ce contemporain de Jean-Baptiste Lully donnait des concerts chez lui en compagnie de ses deux filles. On lui attribue l'ajout d'une septième corde à la basse de viole (ou viole de gambe, proche cousin du luth), et sa réputation, sa virtuosité et son sens de l'innovation étaient tels qu'ils lui ont permis de donner à la viole une place prépondérante comme instrument soliste sous l'Ancien Régime. Sans être musicien de cour, Sainte-Colombe fut un auteur prolifique (plus de 250 pièces) et eut entre autres élèves

le célèbre gambiste Marin Marais (1656-1728) qui l'espionna un temps avant d'être découvert et définitivement chassé de chez lui.

De ce déficit d'informations, Quignard fait un atout pour l'élaboration de son récit et de son personnage. Il profite de l'ombre entourant la vie du musicien pour composer un caractère « entier », brutal, secret, misanthrope, mais que l'acteur Jean-Pierre Marielle, chargé de l'incarner à l'écran, a su teinter d'une discrète humanité. Sainte-Colombe apparaît tour à tour comme un père sévère mais aimant, un mari veuf toujours follement épris de son épouse, un musicien génial tourné vers la perfection. Sous la plume de l'écrivain, il devient la quintessence du musicien désireux d'absolu, un créateur qu'une exigence folle et une grandeur d'âme poussent à s'éloigner du monde des vivants. Et dans cette quête d'idéal, enfermé dans la simple cabane qui lui sert de cabinet de travail, le musicien converse bientôt avec l'au-delà. Il entame un dialogue avec la mort et, par la puissance orphique de son art, fait revenir des limbes sa femme bien-aimée. La musique et la mort, et la mort des plaisirs, sont omniprésentes dans le récit, qui n'est cependant jamais morbide. Car les désirs, eux, n'ont pas disparu. Au contraire, éléments moteurs de la dramaturgie, ils sont bien vivaces. Désir irrépressible de Madeleine pour Marais, désir jaloux de Marais pour l'art de Sainte-Colombe, désir mystique de Sainte-Colombe pour sa musique des morts, chaque personnage est mû par ce qu'il recherche avec une ardeur parfois désespérée.

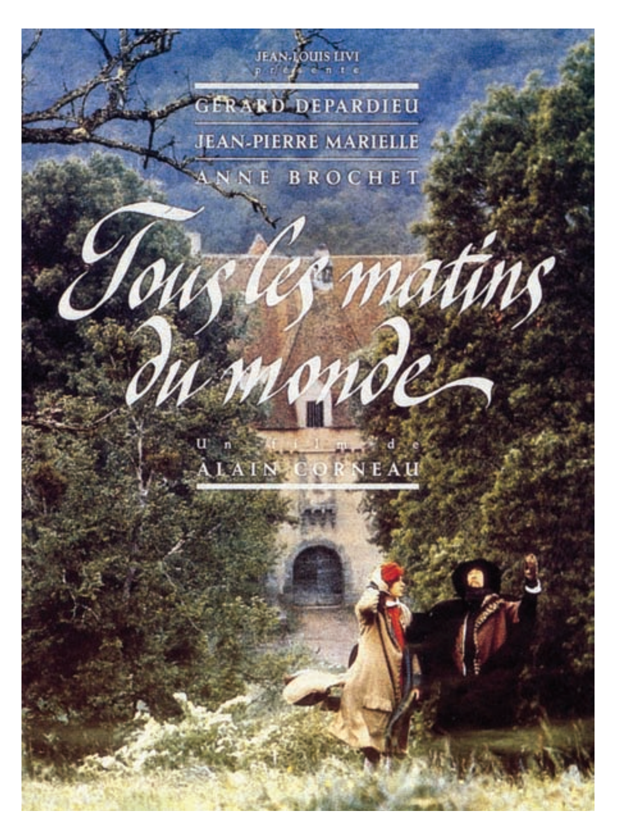
Mais bien sûr, c'est la musique qui est au cœur des projets littéraire et filmique. Or, cette musique qui ne pouvait qu'être désignée dans le roman prend corps dans le cadre du cinéma. Le fameux violiste Jordi Savall, Corneau et Quignard, lui-même mélomane érudit (violoncelliste, ayant pratiqué le piano, l'alto, l'orgue), dressent une sélection de morceaux de musique baroque pour le film. Des pièces de Sainte-Colombe sont exhumées. Lesquelles susciteront un engouement sans précédent auprès du public qui s'arrachera la bande originale au moment de la sortie du film. Pour Sainte-Colombe, la musique n'est faite que de simplicité, de silence et d'émotion, vérité contre quoi l'artificieux Marais bute longtemps et à laquelle il a enfin accès lors de la scène de réconciliation autour du *Tombeau des regrets*.
Cette musique grave et envoûtante est jouée la plupart du temps « en direct » des images qu'elle anime de ses douloureux accords. À la mélodie des mots qui occupe l'espace du roman d'une musique que le lecteur doit « entendre », le film donne à écouter une musique qui « vit » et prend souvent en charge le récit (au point d'être parfois interprétative), récit dont le principe fondateur est le long flash-back déclenché par Marais au début du film. Ce choix de l'aveu, décidé par Corneau, modifie non seulement l'enjeu et le point de vue du roman, qui est parfaitement linéaire et conduit à la troisième personne, mais prête aussi au récit – et à la musique – une force émotionnelle nouvelle propre au souvenir lui-même. Ajouté par rapport au roman, le long plan-séquence liminaire (6 minutes !) sert de prétexte à la confession de Marais qui, au soir d'une carrière bien remplie, révèle son imposture et reconnaît sa dette envers celui dont il va narrer la vie et l'œuvre. La scène, qui a la gravité déchirante des aveux, fait d'emblée peser sur le film le poids d'une nostalgie coupable dont il ne se départira jamais. En plaçant la confession de Marais au centre du

Guillaume Depardieu



Anne Brochet, Jean-Pierre Marielle





dispositif, Corneau instaure une situation d'attente et oriente le regard du spectateur vers la nature de l'imposture, la question de la rivalité à venir et le parcours initiatique auquel sera soumis le confesseur. Omniprésente, la voix off de Marais, qui mène le récit et reprend abondamment le texte de Quignard, annonce, décrit et commente les images sans éviter la répétition. Cependant, en enchâssant le récit d'initiation dans une scène de leçon de musique, Corneau suggère que la transmission a réussi (l'élève est devenu maître). L'unique point de vue en flash-back confère aussi au film un caractère irréel qui légitime les apparitions *post mortem* de l'épouse de Sainte-Colombe, homme devenu légende aux yeux de celui qui en conte l'histoire.

La mise en scène du film creuse esthétiquement ce qui constitue l'antagonisme du roman (notamment au niveau des interprétations musicales différentes de Marais le virevoltant et de Sainte-Colombe l'inspiré). D'un côté, on trouve un homme « qui ressent du dégoût pour le monde », de l'autre, un ambitieux toujours en mouvement, attiré par la lumière et les honneurs. D'un côté, l'homme austère, cloîtré dans un « désert » (on pense à Alceste) propre aux jansénistes, filmé dans des intérieurs sobres, sombres et monochromes, de l'autre, le musicien courtisan dont la prétention est scandée par le pictorialisme lumineux des images en extérieurs. L'opposition des deux musiciens trouve encore un écho dans les clairs-obscurs du réalisateur et directeur de la photographie Yves Angelo (*Le Colonel Chabert*, 1994) qui construit ses plans fixes comme des tableaux (Claude Lorrain ou Georges de La Tour). La peinture baroque, abondamment citée comme la musique, sert de contrepoint plastique au récit. Les natures mortes qui s'inscrivent régulièrement à l'écran – et que Lubin Baugin, artiste janséniste et ami de Sainte-Colombe, peint en son atelier – sont comme des vanités qui font le lien entre la vie et la mort. Et qui interrogent cette dialectique de la transmission où deux conceptions universelles de l'artiste s'affrontent violemment. L'une incarnée par un homme tourné vers la publicité d'une reconnaissance rapide, qui assèche son art dans des succès faciles et dont la stérilité symbolique stigmatise le gâchis, et l'autre représentée par un être à la dimension prométhéenne (Rimbaud), qui à force d'exigence et de patience parvient à un haut degré de perfection capable de ressusciter les ombres et de consoler sa douleur.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Rivalité entre artistes et conception de l'art au cinéma (*Amadeus*, *La Belle Noiseuse*, *Basquiat*, *La Jeune Fille à la perle*).
- Les films de musique ou les musiciens au travail (*Le Salon de musique*, *Don Giovanni*, *Bird*, *Autour de minuit*, *Buena Vista Social Club*, *La Visite de la fanfare*).
- Le pictorialisme de l'image de cinéma (*Barry Lyndon*, *Meurtre dans un jardin anglais*, *Les Fleurs de Shanghai*).
- Le mythe d'Orphée (*Orphée*, *Le Testament d'Orphée*, *Orfeu Negro*, *Parking*).
- Le jansénisme au cinéma (*Ma nuit chez Maud*, *Fragments sur la grâce*).



Bibliographie

Dossier Quignard sur le site du CNDP : www.cndp.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/quignard.html

Collectif, *L'Avant-Scène Cinéma n°575, septembre 2010.*

La Traversée de Paris

France, 1956

Marcel Aymé, « Traversée de Paris », *Le Vin de Paris*, 1947.

SYNOPSIS

Dans le Paris de l'Occupation, Martin, un ex-chauffeur de taxi réduit au chômage par la pénurie d'essence, vit de petits trafics liés au marché noir. Il doit ainsi transporter des quartiers de cochon, de nuit, de la rive gauche à Montmartre. Son acolyte s'étant fait arrêter, il engage alors un inconnu, Grandgil, qu'il a pris pour un loqueteux. Après une scène virulente de marchandage chez l'épicier Jambier, les deux hommes partent à travers la ville, une valise pleine à chaque bras.

Bourvil, Louis de Funès, Jean Gabin



Pr. Franco-London Films/Continentale Produzione
Réal. Claude Autant-Lara
Sc. Jean Aurenche, Pierre Bost
Ph. Jacques Natteau
Int. Jean Gabin (Grandgil), Bourvil (Marcel Martin), Jeannette Batti (Mariette Matin), Georgette Anys (Lucienne Couronne), Robert Arnoux (Marchandot)...
Durée 80 min.

Échaudé par l'expérience de *Garou-Garou le passe-muraille* (1951), le film calamiteux de Jean Boyer tiré de sa nouvelle *Le Passe-Muraille*, Marcel Aymé se méfiait depuis des adaptations cinématographiques en général, et de Bourvil en particulier. Claude Autant-Lara dut donc batailler pour monter son projet, inspiré d'un récit éponyme figurant dans le recueil d'Aymé *Le Vin de Paris* (1947). Une histoire originale, certes, mais assez lourdement ficelée, qui voit deux hommes, un artiste peintre et un second couteau de marché noir, traverser la capitale de nuit pour livrer clandestinement un cochon en morceaux à un boucher de la rue Lepic. On peut penser qu'il y avait là matière à un roman entier mais Marcel Aymé ne semble pas croire en ses propres personnages. Lui, le roi de la chute, s'aventure dans une fin poussive avec le meurtre du gandin par l'ouvrier et l'embastillement de ce dernier, écrasé par le remords : entre Raskolnikov et la lutte des classes.



Le film reprend l'argument du livre, mais en l'élargissant : le personnage de Martin est plus précisément défini, ancien chauffeur de taxi apeuré et combinard qui tente de s'en sortir par de petits trafics. Son comparse habituel s'étant fait prendre par la maréchaussée, il s'adjoint les services de Grandgil, un inconnu massif rencontré au bistrot, qu'il prend pour une « cloche ». Lorsqu'il dit à Martin être peintre, ce dernier comprend « en bâtiment » sans s'imaginer que ce colosse mal vêtu est un artiste célèbre. Grandgil accepte donc de convoyer les valises de cochon nuitamment par « crime de dilettantisme », comme l'écrit Marcel Aymé. « J'avais envie de voir jusqu'où on pouvait aller en période d'Occupation, dit-il à Martin médusé en fin de film. Eh bien on peut aller très loin ! » C'est bien le mérite principal de Claude Autant-Lara et de ses deux scénaristes, le célèbre duo Jean Aurenche et Pierre Bost, que d'avoir dépeint sans manichéisme une collaboration des plus sombres parce que « omni-sordide ». Tout le monde porte sa part de crapulerie, jusqu'au vertueux Grandgil qui prétend faire ressortir les travers du temps par ses provocations, mais qui s'avère finalement être aussi lâche que les autres : protégé par sa célébrité, il peut prendre tous les risques en restant placide.

La Traversée de Paris, c'est l'anti-*Grande Vadrouille* qui remportera les suffrages populaires quelques années plus tard en 1966, en offrant le portrait inversé d'une France où tout le monde résiste plus ou moins. Ici, on décrit l'accommodement des Parisiens forcés de composer avec les travers du temps, tout en distillant un discours d'une violence propre à « dynamiter les codes sociaux » (Pierre Assouline) et à faire remonter ce « passé qui ne passe pas » (Henri Rousso). Deux scènes restent comme des classiques du cinéma français. La première se situe dans les sous-sols de l'épicerie Jambier (« 45 rue Poliveau »), où Jean Gabin/Grandgil hurle à tue-tête le nom de l'épicier pour forcer celui-ci à augmenter le salaire dévolu au transport de cochon. Louis de Funès y est parfait en commerçant visqueux et cupide, alors que Bourvil semble terrifié par la voix de stentor qui jaillit comme d'un volcan en irruption. Deuxième numéro tonitruant de Gabin, dans le fameux café des bords de Seine où il pulvérise littéralement l'endroit en une engueulade monumentale. « Salauds de pauvres », jette-t-il à la salle pétrifiée, formule d'anthologie qui fait encore controverse aujourd'hui. On peut s'avancer à dire qu'Autant-Lara inverse le discours socialisant, toujours prêt à trouver la vertu chez les indigents sous prétexte de leur dénuement. Il adopte d'ailleurs un point de vue superbement contradictoire avec la fin du film, symbolisant la lutte des classes mieux que de nombreux films engagés du moment.



Jean Gabin, Bourvil

Comme le note le critique et réalisateur Jacques Doniol-Valcroze, « rien ni personne n'est épargné. Au passage, toutes les notions humaines, politiques ou sociales sont fortement égratignées. Quant au matériau vivant, tout le monde est méchant, lâche ou bête... Ou les trois à la fois. S'il y a une morale au conte, elle est anarchiste. » On a dit du film qu'il comportait des nuances expressionnistes ou s'inspirait du néoréalisme italien. Il faut se souvenir que son auteur possède une formation artistique, qu'il partage avec son maître décorateur Max Douy, l'un des papes du décor dans le cinéma français. Faute de moyens conséquents, tout le film est tourné aux studios de Joinville dans un Paris reconstitué par Douy, la capitale devenant en quelque sorte le personnage premier de l'histoire.

La montée implicite de la violence dans le film recouvre métaphoriquement l'évolution de la brutalité de l'occupant durant les « années noires ». Film pessimiste, *La Traversée de Paris* est une réflexion sur la peur individuelle et collective comme symptôme de décomposition sociale et morale d'une société.

« Souvenez-vous ! », martèle la bande-annonce comme un glas qui doit heurter le public de 1956, lequel fait un bel accueil à un propos pourtant des plus polémiques. Malheureusement, un projet d'*Uranus* avortera plus tard, pour cause de causticité trop appuyée qui fit fuir l'ensemble des producteurs de la France de De Gaulle. Par sa noirceur même, *La Traversée de Paris* est bien un film typique d'une IVe République plus encline à regarder certaines choses en face.

Le film d'Autant-Lara est à ce point démarqué de la nouvelle de Marcel Aymé que, passé au rang de chef-d'œuvre, il parvient à faire sonner faux les lignes de l'écrivain qui, du coup, paraissent décalées. Le Grandgil d'Aymé est plutôt décontracté par rapport à la furie de Gabin, et ses répliques sont froides, mesurées, coupantes comme celles d'un bourgeois de Simenon. Martin est un prolo, parfois courroucé, qui finit par jouer du surin quand Bourvil résume dans son jeu la couardise et l'émotion du brave gars de la rue. Portant l'adaptation cinématographique à sa quintessence, Aurenche, Bost et Autant-Lara arrivent à ce tour de force d'améliorer Aymé en faisant de l'Aymé mieux que l'auteur, ce qui stupéfia proprement ce dernier... lequel eut l'honnêteté de l'avouer.

Comme l'écrit Doniol-Valcroze : « L'apport d'Aurenche et Bost est indiscutable : c'est celui de la métamorphose du littéraire et du cinématographique. Des traits d'Aymé, ils ont fait des flèches, dont beaucoup d'empoisonnées ». *La Traversée de Paris* se situe donc au pinacle de la communion entre littérature et cinéma.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ L'épopée nocturne.
- ➔ Paris : décor et carte d'identité du Parisien au cinéma (Bourvil, Gabin, Arletty...).
- ➔ Visages de la France des années sombres au cinéma.



Bibliographie

« La Traversée de Paris » (scénario et dialogues), *L'Avant-Scène* n°66, 1967.

Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, La Manufacture, 1985.

Jacques Doniol-Valcroze, « La Traversée de Paris » (compte-rendu), *Cahiers du cinéma* n°65, décembre 1956.

Dominique Maillet, « La Traversée de Paris, un film subversif », dans le DVD *La Traversée de Paris*, Gaumont, 2009.

Henry Rousso et Éric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, « Pour une histoire du XXe siècle », 1994.

Laurent Aknin, « La Traversée de Paris », in Yannick Dehée et Christian-Marc Bosséno (dir.), *Dictionnaire du cinéma populaire français*, Nouveau Monde éditions, (rééd.) 2009.

Les Trois Mousquetaires

États-Unis, 1948 (*The Three Musketeers*)

Alexandre Dumas, *Les Trois Mousquetaires*, 1844.

SYNOPSIS

D'Artagnan, jeune cadet de Gascogne, impétueux et inexpérimenté, arrive à Paris dans l'espoir de devenir mousquetaire du roi. Il fait la connaissance de trois membres de la compagnie des mousquetaires et se trouve vite plongé dans une succession d'intrigues impliquant la reine, le Cardinal Richelieu, et les projets de guerre entre la France et l'Angleterre.

Il faut reconnaître ce paradoxe : le chef-d'œuvre d'Alexandre Dumas a été très mal servi par le cinéma français. Les adaptations françaises sont pourtant nombreuses, mais le constat est sans appel : elles sont toutes médiocres, voire catastrophiques (sans parler de la version « comique » avec les Charlots).

Les meilleures adaptations sont étrangères. Déjà, à l'époque du cinéma muet, le « serial » d'Henri Diamant-Berger ne pouvait soutenir la comparaison avec le film américain interprété par Douglas Fairbanks dans le rôle de d'Artagnan. Les variations les plus intéressantes peuvent être britanniques (le diptyque de Richard Lester) ou italiennes, comme l'étonnant film de Vittorio Cottafavi, *Milady et les mousquetaires (Il boia di Lilla*, 1952) qui raconte l'histoire du point de vue d'Anne de Breuil. Parmi toutes ces versions, c'est toutefois celle produite par la MGM qui reste encore la plus célèbre. Le grand studio américain est alors au sommet de sa gloire et de sa puissance économique, synonyme de luxe, de couleur et de soin apporté à la production. La MGM, le réalisateur et la vedette masculine sont également spécialisés dans la comédie musicale. George Sidney a déjà réalisé des films comme *Le Bal des sirènes* (1944), avec la naïade Esther Williams, ou *Escale à Hollywood* (1945) dans lequel Gene Kelly danse avec Tom et Jerry (notons au passage qu'il existe aussi un « cartoon » de Tom et Jerry adapté des *Trois Mousquetaires* !).

Van Heflin, Gig Young, Gene Kelly, Robert Coote

Tous ces choix de production indiquent par avance dans quelle direction s'opère cette transposition du roman de Dumas : celle d'un film à grand spectacle, coloré, dans lesquels les cavalcades et les duels prennent une importance primordiale. Les scénaristes réussissent alors un tour de force en « condensant » tout le roman en un peu plus de deux heures de film (en allant jusqu'à l'exécution de Milady de Winter, et non en se limitant, comme c'est parfois le cas, à l'aventure dite des « ferrets de la reine »). Cette condensation s'opère, bien entendu, en élaguant beaucoup d'éléments secondaires du roman, ce qui est relativement aisé tant il est admis que Dumas, souvent, « tire à la ligne ». Certains personnages sont presque totalement sacrifiés, comme, par exemple Aramis, réduit à un rôle minime. L'intrigue est

Pr. MGM
Réal. George Sidney
Sc. Robert Ardrey
Ph. Robert Planck
Int. Gene Kelly (d'Artagnan), Lana Turner (Milady de Winter), June Allyson (Constance Bonacieux), Van Heflin (Athos), Vincent Price (Richelieu), Gig Young (Porthos), Robert Coote (Aramis), Angela Lansbury (Anne d'Autriche), John Sutton (Buckingham), Ian Keith (Rochefort)…
Durée 126 min.

Autres versions :
- *Les Trois Mousquetaires (Henri Diamant-Berger, 1921), 12 épisodes*
- *Les Trois Mousquetaires (Fred Niblo, 1921), int. Douglas Fairbanks*
- *Les Trois Mousquetaires (Henri Diamant-Berger, 1932), en deux parties*
- *Les Trois Mousquetaires (Rowland V. Lee, 1935)*
- *Les Trois Mousquetaires (André Hunebelle, 1953), int. Georges Marchal*
- *Les Trois Mousquetaires (Bernard Borderie, 1961), en deux parties, int. Gérard Barray*
- *Les Trois Mousquetaires (Richard Lester, 1973-1974), en deux parties*
- *Les Trois Mousquetaires (Stephen Herek, 1993)*

resserrée autour du « roman d'apprentissage » de d'Artagnan d'une part, et de l'histoire d'Athos d'autre part. Le scénario introduit des scènes inexistantes dans le roman, afin de faire avancer l'intrigue plus rapidement tout en caractérisant immédiatement les protagonistes. C'est par exemple le cas de la première apparition de Richelieu qui reçoit Milady pour lui confier sa mission. Cette scène offre un dialogue remarquablement écrit qui, en quelques minutes, permet de nouer les intrigues et les motivations des personnages. De même, la scène de la remise à Richelieu, par d'Artagnan, du fameux « justificatif » se déroule au sein de la cour, en présence du roi et de tous les personnages, et non en privé, ce qui offre d'accélérer la conclusion. D'autres modifications, plus subtiles, sont destinées à contenter les autorités de censure, et à conserver au film sa destination familiale. C'est ainsi que Richelieu n'est jamais explicitement désigné comme « cardinal », afin de ne pas porter atteinte à la réputation de l'Église (Richelieu est vêtu de noir… mais écrit avec une plume rouge !). De même, Constance n'est plus l'épouse de Bonacieux, afin de ne pas introduire le thème de l'adultère…
Malgré cette extrême concentration, le film parvient à conserver les lignes de force du roman. D'Artagnan agit presque comme un enfant dans les premières séquences et, progressivement, gagne en maturité et en noblesse. L'aspect tragique du personnage d'Athos (très bien campé par Van Heflin) est respecté. De comédie picaresque dans les premières séquences, le film glisse, comme le roman, vers une tonalité plus sombre et dramatique, lors de l'assassinat de Constance et de l'exécution de Milady.

Toutefois, le plus grand charme du film réside dans la succession des duels, poursuites, chevauchées et autres acrobaties. Menées par Gene Kelly (qui a en partie coréalisé le film, sans être crédité), les scènes de bataille prennent une véritable dimension chorégraphique, égalant et même dépassant par moments les exploits de Douglas Fairbanks qui reste alors la référence et le modèle. Ce clin d'œil à l'art du film muet est d'une certaine manière prémonitoire, puisque certaines scènes de ces *Trois Mousquetaires* vont, quelques années plus tard, être incluses dans *Chantons sous la pluie*. Elles sont alors censées être des extraits d'un film muet tourné par Don Lockwood, alias Gene Kelly.

LA



Lana Turner, Vincent Price

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Alexandre Dumas à l'écran.
- ➔ Le mythe de d'Artagnan.
- ➔ Le film de cape et d'épée.



Bibliographie

Dictionnaire du cinéma populaire français, Nouveau Monde éditions, 2009.



Le Trou

France – Italie, 1960

José Giovanni, *Le Trou*, 1958.

SYNOPSIS

Prison de la Santé, quartier de haute surveillance. Manu et ses trois codétenus sont rejoints dans leur cellule par Claude Gaspard. Très différent d'eux, ce dernier leur inspire d'abord de la méfiance, mais sa gentillesse finit par avoir raison de leurs doutes. Les quatre hommes, passibles de lourdes peines, ont résolu de percer le sol de leur cellule pour s'évader. Accusé lui-même d'avoir voulu assassiner sa femme, Gaspard risque d'être sévèrement condamné. Aussi décide-t-il de se joindre à l'entreprise. Le groupe des quatre, porté à cinq, creuse alors toutes les nuits sous le haut commandement de Roland, un expert en évasion. Mais à la veille de se faire la belle, Gaspard apprend par sa belle-sœur, venue lui rendre visite au parloir, que sa femme a retiré sa plainte, levant ainsi tout motif d'incarcération. Le jeune homme trahira-t-il ses compagnons de cellule ?

Pr. Play Art/Filmsonor/Titanus
Réal. Jacques Becker
Sc. Jean Aurel, Jacques Becker, José Giovanni
Ph. Ghislain Cloquet
Int. Philippe Leroy (Manu Borelli), Marc Michel (Claude Gaspard), Jean Keraudy (Roland Darbant), Raymond Meunier (Monseigneur), Michel Constantin (Geo Cassine), Jean-Paul Coquelin (le brigadier Grinval), Catherine Spaak (Nicole)…
Durée 116 min.

L'on sait que les « jeunes-turcs » des *Cahiers du cinéma*, passés à la réalisation à la fin des années 1950, adoraient *Le Trou* de Jacques Becker, œuvre qu'ils trouvaient, selon le mot de François Truffaut, « incritiquable dans le détail comme dans sa conception ». Rien d'étonnant à cela car le film était en phase avec leurs préoccupations esthétiques de l'époque. Or, ce qui leur apparaissait comme cinématographiquement « évident » l'était, en revanche, beaucoup moins pour Becker, habitué à un cinéma (de studio) de conception classique.

Pour autant, l'auteur de *Goupi Mains Rouges* et de *Casque d'or* est, en 1958, désireux de se libérer des contraintes commerciales devenues trop lourdes à son goût. « Je n'ai plus envie, déclare-t-il, de dépenser ou de faire dépenser des sommes énormes. Mon prochain film, je voudrais qu'il soit économique. Je suis persuadé que l'on peut tourner en peu de temps, dans des décors simples, avec des acteurs inconnus, des choses épatantes. » Réalisés dans des conditions similaires et sortis cette année-là, *Le Beau Serge* de Claude Chabrol et *Les Quatre Cents Coups* de Truffaut l'impressionnent fortement. Mieux, ces nouvelles expériences cinématographiques, point de départ de la Nouvelle Vague, renforcent son désir d'émancipation vis-à-vis du cinéma traditionnel. Alors qu'il vient tout juste de signer un contrat pour adapter *Les Trois Mousquetaires*, Becker prend le risque de mettre en péril un projet « grand public » pour se lancer dans un film à la limite du documentaire, véritablement expérimental pour lui. Son choix se porte sur le roman largement autobiographique d'un jeune auteur, José Giovanni, autrefois condamné à mort puis gracié, dont l'authenticité du récit le fascine. Le livre narre par le menu une tentative d'évasion, inspirée d'un fait divers survenu à la prison de la Santé en 1947. Le style est âpre et savamment malmené, sans artifice dramatique ni effet de langue, toujours au plus près de la rudesse et de la franchise des rapports entre hommes du même « milieu ». Les images sont simples, directes et parfois brutales, l'intrigue efficace.

Becker rencontre Giovanni avec lequel il décide de collaborer (en plus de l'aide du critique et scénariste Jean Aurel) pour l'écriture du scénario. Giovanni est chargé du premier jet que Becker remanie selon la courbe qu'il cherche à infliger à la dramaturgie. La trahison, aux puissants échos socio-historiques (la collaboration) et religieux (Judas), qui fait sombrer l'aventure fraternelle et collective dans la tragédie, est un de ses thèmes de prédilection (il n'est qu'à voir Tonkin dans *Goupi Mains Rouges*, Leca dans *Casque d'or* ou Angelo dans *Touchez pas au grisbi*). Pour cela, le cinéaste entreprend de réécrire le personnage du traître, Gaspard, et inverse le schéma actantiel en donnant à celui-ci plus d'importance qu'à Manu, le héros dans le roman. Giovanni est d'autant plus contrarié que Becker ne cherche pas pour autant à faire de Gaspard un héros négatif, traître frappé des signes de son infamie à l'image des personnages des films cités plus haut.

À la différence des autres détenus, Gaspard, le jeune bourgeois de Neuilly, est sans cesse mû par le désir de plaire ou de donner la meilleure image de soi pour se faire accepter ou s'attirer les bonnes grâces de « Monsieur le Directeur » par exemple. Dans ce but, il adopte un comportement proche de la séduction : il affecte la soumission envers l'autorité de la prison ; il recherche l'amitié des autres dès son entrée dans sa nouvelle cellule ; il fait part de son admiration envers ses camarades et n'hésite pas à les flatter après le règlement de comptes avec les plombiers ; il se montre encore profon-





Raymond Meunier, Marc Michel, Jean Keraudy, Philippe Leroy, Michel Constantin

dément blessé quand il a le sentiment de perdre la confiance de Manu qui le soupçonne de trahison.
En parant Gaspard d'un vernis de respectabilité bourgeoise en opposition totale avec son acte final, Becker entend surprendre sinon choquer le public, invité de fait à fouiller son inconscient et à réviser ses certitudes. Becker s'attache seulement à montrer un homme très ordinaire, qui avoue même dans la chaleur de la proche camaraderie n'avoir jamais été « aussi heureux » de sa vie. Sans doute est-il un peu plus veule ou influençable que les autres. Ou plus égoïste. *Quid* de sa morale ? Becker ne cherche pas à prendre parti ou à comprendre ses motifs. Il ne le condamne pas. Pire, il le plaint. C'est en tout cas le sens de la dernière phrase du film prononcée par Roland : « Pauvre Gaspard ».
Cette histoire d'amitié trahie n'aurait bien sûr pas eu cette force dramatique si elle n'avait pas reposé sur une mise en scène méticuleuse, toute entière attachée à peindre dans le détail la vie carcérale et les préparatifs de l'évasion. C'est évidemment dans ce but que, durant sa préparation, Becker rencontre un des protagonistes réels du roman – Jean Keraudy – et l'interroge longuement sur son expérience des prisons et notamment sur sa tentative d'évasion. Comprenant l'impact documentaire que pourrait avoir sa présence dans le film, Becker finit même par demander à Keraudy de jouer son propre rôle. L'ex-taulard accepte. Il sera Roland. Enfin, dans un souci d'homogénéité, le cinéaste ne choisit que des comédiens inconnus et peu expérimentés pour apparaître à ses côtés. Au final, comme le roman lui-même, le film s'avère un document parfaitement crédible sur la vie en cellule (repas, travail, ennui, rondes, fouilles, vols, etc.).

Bien sûr, ce qui intéresse Becker, c'est moins la fuite elle-même que le fonctionnement de ce groupe humain soudé dans une expérience collective. Chaque parole pour définir les modalités du projet d'évasion, chaque geste pour mettre l'entreprise à exécution se trouve relayé par un plan du film qui en montre le mécanisme. Le plan est ici conçu comme un rouage d'une grande chaîne de montage, vaste machine de précision où rien n'est laissé au hasard. Tout plan, soigneusement préparé, souligne la méthode mise en place par Roland, le roi de l'évasion, et s'inscrit dans la durée pour dire le temps et les efforts nécessaires à sa réalisation. On pense en particulier au plan fixe, long de trois minutes sur les premiers coups de barre de fer donnés sur la dalle de ciment pour entamer le trou. On pense encore à la déambulation dans les souterrains de la prison que Roland ponctue de ses explications lumineuses.
« L'apparence de documentaire pur », écrit François Truffaut, apparaît aussi dans la manière de mettre en scène et surtout dans le refus de dramatiser l'action. Comme le roman, le film de Becker est une œuvre ultra-épurée, dénuée des habituels artifices de construction destinés à soutenir l'attention du public. Pas ou peu de ressorts dramaturgiques qui entretiennent le suspense et provoquent des rebondissements susceptibles de faire sursauter le spectateur, excepté la fin. Enfin, pas de musique ni de dialogues inutiles. Seuls des mots au ton monocorde, des gestes et des regards essentiels destinés à traduire l'efficience des relations entre les cinq détenus.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ Le film de prison, sous-genre du polar (*Un condamné à mort s'est échappé*, *L'Évadé d'Alcatraz*, *Zonzon*, *Un prophète*).
- ➔ *Le Trou*, une dramaturgie fondée sur la règle des trois unités (lieu, temps, action) de la tragédie classique.
- ➔ La question morale de la trahison.
- ➔ La lutte des classes comme clé du film ?



Bibliographie

Collectif, « Le Trou », *L'Avant-Scène* n°13, 1962.
Valérie Vignaux, *Jacques Becker ou l'exercice de la liberté*, Céfal, 2001.
Claude Naumann, *Jacques Becker, entre classicisme et modernité*, Durante/BiFi, 2003.

Un amour de Swann

France – Allemagne, 1984

Marcel Proust, *Un amour de Swann*, 1913.

SYNOPSIS

Swann fait la rencontre d'Odette de Crécy, une demi-mondaine entretenue qui fréquente un cercle de bourgeois aisés réunis autour du couple des Verdurin. Swann, habitué à fréquenter la haute noblesse, s'intègre au petit groupe snob non sans ironie et lucidité. Peu à peu, il tombe amoureux d'Odette mais celle-ci continue de jouer de son pouvoir de séduction et provoque sa jalousie, laquelle tourne à l'obsession lorsque le Salon Verdurin adoube un nouveau membre, du nom de Forcheville, qui semble s'attirer les faveurs d'Odette. Swann reçoit une lettre anonyme dévoilant les frasques passées d'Odette. Il cherche à vérifier la véracité des faits dénoncés et atteint le comble du désespoir lors d'une soirée dans la haute noblesse où Oriane de Guermantes lui reproche sa liaison à mots couverts…

Pr. Bioskop/Les Films du Losange/SFPC/France 3 Cinéma/Gaumont
Réal. Volker Schlöndorff
Sc. Volker Schlöndorff, Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne
Ph. Sven Nykvist
Int. Jeremy Irons (Charles Swann), Ornella Muti (Odette de Crécy), Alain Delon (Baron de Charlus), Fanny Ardant (Oriane de Guermantes), Marie-Christine Barrault (Madame Verdurin), Jean-François Balmer (Dr Cottard), Roland Topor (Biche)…
Durée 110 min.

Adapter Proust est une gageure. De nombreux cinéastes et scénaristes s'y sont essayés, peu ont mené leur projet à terme. Volker Schlöndorff, réalisateur allemand qui a fait ses études en France où il a débuté comme assistant d'Alain Resnais, est l'auteur de plusieurs adaptations remarquables de romans de Musil, Böll, Yourcenar et du *Tambour* de Günter Grass en 1979. Il ne s'attaque pas à ce monument de la littérature qu'est *La Recherche* sans s'entourer d'infinies précautions. Il constitue une équipe brillante avec le scénariste Jean-Claude Carrière, le metteur en scène Peter Brook, le directeur de la photographie Sven Nykvist, collaborateur attitré de Bergman, et le compositeur de musique sérielle Hans Werner Henze. La distribution est tout aussi internationale avec Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon et Fanny Ardant. Le même soin sera apporté à la reconstitution du Paris fin de siècle, aussi bien dans les décors que dans les costumes.

Le récit de Proust n'est pas si narratif. Il s'y passe peu d'événements, l'écrivain menant une réflexion sur la nature de l'amour comme une passion égoïste où l'objet aimé n'a finalement que peu de place. Il s'agit davantage d'une découverte intime de soi à travers l'expérience de la passion, y compris dans ses aspects les plus tortueux comme les crises de jalousie. Le sujet est peu cinématographique en lui-même car cette réflexion se déploie avant tout dans les replis de l'écriture proustienne qui multiplie les métaphores et les circonvolutions pour définir l'essence même de l'amour. Aussi, les événements narrés n'ont-ils que peu d'importance.

Le film ne respecte en rien la chronologie assez linéaire de l'œuvre qui s'ouvre et se ferme sur deux réceptions que tout oppose (une soirée chez les Verdurin, une soirée avec Oriane de Guermantes). Il en reprend les éléments en les redistribuant selon un ordre différent, commençant par le lever de Swann qui, par la voix off, prend en charge la narration. Ce procédé (renvoyant au rôle du narrateur dans l'écriture de Proust) est vite délaissé et l'on trouve Swann avec Charlus à la réception des Guermantes, la soirée avec les Verdurin n'intervenant que

bien plus tard. Tout le film est donc construit sur une série de flash-back sans que ceux-ci soient clairement repérables chronologiquement pour le spectateur comme ils le sont dans le roman. Mais si la chronologie n'est pas respectée, les différentes étapes de l'amour de Swann pour Odette le sont, permettant de retracer la dégradation progressive de leur relation à travers les scènes assez fréquentes qui les opposent.



Le film s'attache avant tout à la peinture des affres de la jalousie de Swann (le personnage de Forcheville étant introduit très tôt) et gomme les moments de bonheur de son amour. De la même façon, le « cénacle » des Verdurin est essentiellement dépeint à travers le ridicule de ses membres (le décrochement de mâchoire de Madame Verdurin, les propos scatologiques de Biche). Ce double choix souligne à dessein le malentendu profond sur lequel se cristallise l'amour de Swann pour Odette : il est un esthète qui perçoit le monde en termes de correspondances artistiques et qui s'éprend d'Odette à travers sa ressemblance avec la Zephora d'une fresque de Botticelli. Une « petite phrase » de la sonate de Vinteuil (compositeur imaginé par Proust), ici composée par Hans Werner Henze, devient le leitmotiv lancinant de la dégradation de l'amour entre les deux amants. C'est là que le film atteint sa limite, demeurant à la crête de la relation amoureuse et des épisodes mondains sans parvenir à retranscrire par des moyens cinématographiques la profondeur de la réflexion intime et esthétique dont le personnage de Swann est le héraut. Plusieurs thèmes du roman (l'antisémitisme, l'homosexualité, la critique de la haute bourgeoisie, la cruauté des gens *bien nés*) sont accrochés à cette trame sans que le cinéaste les intègre à un prisme qui renverrait à la construction kaléidoscopique de l'œuvre proustienne ou au regard original que le cinéaste porterait sur elle. Les références artistiques sont réduites à leur valeur illustrative, comme l'essai que Swann tente d'écrire sur Vermeer, simple pis-aller au trouble qu'il ressent pour Odette dans le film. En juxtaposant le monde intérieur et l'univers mondain sans parvenir à exprimer ce qui les noue de manière inexplicable, le film semble dépeindre l'histoire d'un amoureux jaloux, trompé par une femme légère dans un Paris fastueusement reconstitué. La séquence finale, absente du roman, introduit un grand écart temporel qui met en scène un Swann vieilli et mourant en visite chez les Guermantes avec sa fille Gilberte. Il a épousé Odette. Les Guermantes le rejettent avec une cruauté feutrée et glaçante.

À la sortie du film, les qualités de la reconstitution furent louées – il obtint le César du meilleur décor et des meilleurs costumes en 1985 – mais le caractère appliqué de l'adaptation souligné. La prestation des acteurs fut diversement jugée, certains critiques trouvant les partis pris d'interprétation trop explicites (celle d'Alain Delon en baron de Charlus ouvertement homosexuel). Au-delà de la question de son succès très relatif, le film ayant attiré environ 800 000 spectateurs, *Un amour de Swann* pose le problème de l'adaptation littéraire de l'œuvre proustienne qui ne prend sens que par une architecture stylistique que son auteur comparait lui-même à une cathédrale et, pour sa fluidité, à une robe.

DD

PISTES PÉDAGOGIQUES

- Deux destins parallèles : Swann et le comte Muffat dans *Nana* de Zola.
- Qu'est-ce qu'un cinéaste « proustien » ?
- La cristallisation de l'amour.

Bibliographie

Marc Chevrie, *Les Cahiers du cinéma* n°358, avril 1984.
Emmanuel Carrère, *Positif* n°278, avril 1984.
Volker Schlöndorff, « À propos de l'adaptation d'*Un amour de Swann*, notes de travail », http://marcelproust.pagesperso-orange.fr/images/adaptation_amour_de_swann.pdf



Jean-Pierre Becker, Gaspard Ulliel

Un long dimanche de fiançailles

France – États-Unis, 2004

Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, 1991.

SYNOPSIS

En janvier 1917, cinq soldats français accusés de mutilation volontaire sont condamnés à être abandonnés dans le no man's land se situant entre la tranchée française surnommée Bingo Crépuscule et la tranchée allemande sur le front de la Somme. En août 1919, Mathilde, la fiancée du plus jeune, Manech, rencontre le capitaine Esperanza qui a mené les hommes à la tranchée. Persuadée que Manech est toujours vivant, Mathilde commence ses recherches par voie épistolaire car elle ne peut plus marcher, suite à une chute d'escabeau quand elle avait 3 ans. Elle passe des annonces dans les journaux pour retrouver des personnes qui se trouvaient à Bingo Crépuscule. Bientôt, elle embauche Germain Pire, un détective privé qui se déplace pour elle, et reçoit également l'aide de Célestin Poux. Elle finit par découvrir la vérité en retrouvant Benoît Notre-Dame, un survivant qui a changé d'identité. En 1924, Germain Pire retrouve Manech sous l'identité d'un autre soldat après un échange de plaque-matricule…

Pr. 2003 productions/Warner Bros/Tapioca films/ TF1 Films productions
Réal. Jean-Pierre Jeunet
Sc. Jean-Pierre Jeunet, Guillaume Laurant
Ph. Bruno Delbonnel
Int. Audrey Tautou (Mathilde), Gaspard Ulliel (Manech), Dominique Pinon (Sylvain), Chantal Neuwirth (Bénédicte), André Dussollier (Pierre-Marie Rouvières), Jean-Pierre Becker (Esperanza), Marion Cotillard (Tina Lombardi), Dominique Bettenfeld (Ange Bassignano), Jodie Foster (Elodie Gordes), Jean-Pierre Darroussin (Benjamin Gordes), Clovis Cornillac (Benoît Notre-Dame), Julie Depardieu (Véronique Passavant), Jean-Claude Dreyfus (commandant Lavrouye), Albert Dupontel (Célestin Poux), Denis Lavant (Six-Sous)...
Durée 134 min.

Sébastien Japrisot avait cédé les droits d'adaptation de son roman en 1992 à la Warner Bros et Ang Lee s'était attelé à l'écriture d'un scénario qui, jugé trop confus, n'avait pas été retenu. La Warner était sur le point de perdre les droits quand le succès mondial du *Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet (2001) l'incita à proposer l'adaptation au réalisateur français. Jeunet travailla avec Richard Fox, ami « europénaophile » de Pedro Almodovar et coproducteur de Kusturica, qui lui laissa une totale liberté sur le scénario, l'emploi de la langue française, le casting et le final cut. La Warner ouvrit une société française, 2003 productions, et Jeunet fut lui-même coproducteur. De fait, il put réaliser un film entièrement français, du casting aux studios, en passant par les industries techniques.
D'un point de vue artistique, le réalisateur avait découvert le roman de Sébastien Japrisot dès l'année de sa parution après avoir tourné *Delicatessen*. Durant le tournage d'*Amélie*..., il l'avait évoqué avec Audrey Tautou en lui disant qu'il la verrait bien dans le rôle de Mathilde. Fasciné par la Première Guerre mondiale, il retrouvait dans le roman une fantaisie très proche de l'univers d'*Amélie*. Cette adaptation lui donna ainsi l'occasion d'exprimer la connivence qui le liait à l'écrivain et de s'essayer à la reconstitution historique avec les tranchées de la Grande Guerre ou le Paris des années 1920. Il s'entoura d'une équipe qui l'avait déjà accompagné sur de nombreux films : il cosigna l'adaptation avec Guillaume Laurant, reprit le chef opérateur Bruno Delbonnel et la chef décoratrice Aline Bonetto, retrouvant également sa bande d'acteurs Audrey Tatou, Dominique Pinon, André Dussollier, Ticky Holgado et Jean-Claude Dreyfus, auxquels il adjoignit Albert Dupontel, Denis Lavant, Marion Cotillard, Jean-Paul Rouve et, pour le rôle de Manech, Gaspard Ulliel, remarqué dans *Embrassez qui vous voudrez* de Michel Blanc en 2002. Jodie Foster, qui avait manifesté son envie de travailler avec Jeunet lors de la sortie d'*Amélie*, se vit confier un petit rôle. Dans l'ensemble, les nombreux rôles sont incarnés par des acteurs à forte personnalité, des « gueules » qui donnent toute sa substance au film. Pour la musique, le réalisateur retrouva Angelo Badalamenti, compositeur fétiche de David Lynch, qui avait déjà travaillé avec lui pour *La Cité des enfants perdus* (1994). Le film bénéficia d'un des plus gros budgets du cinéma français (45 millions d'euros), son tournage dura cinq mois et demi et nécessita une centaine de lieux et décors différents.

Si l'adaptation est dans l'ensemble fidèle à la lettre et à l'esprit du roman, notamment au niveau des péripéties et de la conclusion, on relève quelques changements notables dans des faits relatifs aux personnages et à certains événements, effectués essentiellement à des fins cinématographiques. La difficulté consistait à adapter un roman essentiellement épistolaire. Une voix off féminine présente tout au long du film remplace le narrateur omniscient du roman et permet de gérer une structure narrative complexe. Afin de donner à l'enquête de Mathilde le dynamisme qui pouvait lui manquer, celle-ci n'est pas privée de l'usage de ses jambes suite à un accident d'escabeau, mais rendue boiteuse par la poliomyélite, ce qui lui permet de se déplacer et de rencontrer ses interlocuteurs. Ainsi, elle voit Tina Lombardi (Marion Cotillard) juste avant son exécution. Mathilde contacte aussi ses interlocuteurs par téléphone, ce qui donne lieu à des scènes de « split screen » très originales.

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La Première Guerre mondiale à l'écran (les événements militaires, la vie quotidienne des soldats, les combats, l'armement, les automutilations, les femmes dans la guerre).
- L'évocation historique dans le roman et le cinéma de la fin du XXe siècle.
- La disparition d'un proche : quête et enquête.

Le film met également l'accent sur la vengeance de Tina sur les officiers qui ont condamné « son Ange », prétexte à l'assassinat du commandant Lavrouye dans un bordel, scène spectaculaire imaginée de toutes pièces par Jeunet. D'autres changements ou ajouts semblent motivés par le désir du cinéaste de rapprocher l'univers du roman au sien propre : transformation des Landes, région d'origine de Manech et de Mathilde, en Bretagne, ajout de superstitions de Mathilde qui font écho à celles d'Amélie Poulain. Par ailleurs, Jeunet introduit une intertextualité cinématographique revendiquée avec les œuvres de réalisateurs comme Tati (le personnage du facteur rappelle *Jour de fête*), Kubrick (certaines scènes dans les tranchées sont un hommage appuyé aux *Sentiers de la gloire*) ou avec *Il faut sauver le soldat Ryan* de Spielberg dont il reprend le réalisme très cru pour certaines scènes de combat. Ces apports ne rompent pas pour autant l'esthétique générale du film, dont la rigueur et la précision sont en harmonie avec celle du roman, et qui se caractérise par la minutie de la reconstitution historique, le travail sur la photographie (sépia), l'esthétisation de scènes dites « du quotidien », l'assemblage de matériaux visuels hétéroclites (images d'archives, journaux, scènes d'animation, prises de vues réelles), l'importance du nombre de plans, l'utilisation d'une distance focale courte pour filmer les acteurs…



Audrey Tautou

Le film fut accueilli avec bienveillance par l'ensemble de la critique qui attendait le réalisateur français « au tournant » après *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*. Au-delà de la polémique concernant la nationalité du film du fait du système de production américain (la question ayant même été jugée par les tribunaux), *Un long dimanche de fiançailles* concourut à la cérémonie des Césars en 2005 avec 12 nominations et 5 récompenses obtenues (meilleure photographie, meilleurs décors, meilleurs costumes, meilleure actrice dans un second rôle pour Marion Cotillard, meilleur espoir masculin pour Gaspard Ulliel). Près de 4,5 millions de spectateurs se pressèrent dans les salles en France. La raison de ce succès réside probablement dans le parfait équilibre atteint entre la mise en scène de la mort liée à la Grande Guerre et l'énergie de la quête romantique de Mathilde au sein de l'univers stylisé qui est celui de Jean-Pierre Jeunet.

CM



Bibliographie

Collectif, « *Un long dimanche de fiançailles* », *Les Cahiers du cinéma* n°595, novembre 2004.

Entretien avec Jean-Pierre Jeunet, *Positif* n°525, novembre 2004.

http://wwws.warnerbros.fr/movies/unlongdimanche/long_dimanche_flash-640.html

Un roi sans divertissement

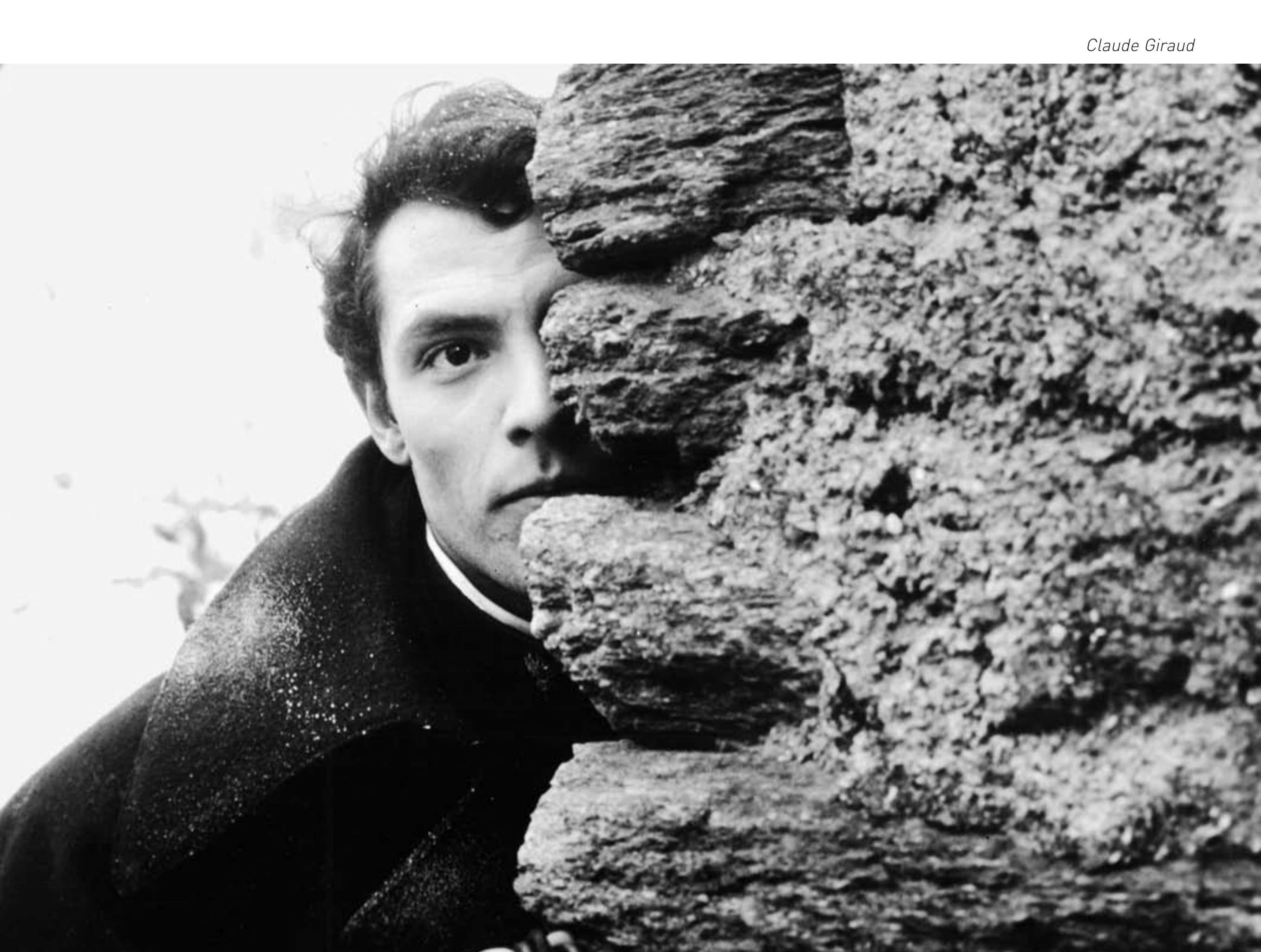
France, 1963

Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, 1947.

SYNOPSIS

Hiver 1843, le jeune capitaine de gendarmerie Langlois arrive dans un hameau à la demande du procureur du roi pour enquêter sur le meurtre récent d'une jeune fille. Pour ce dernier, l'assassin est comme un roi qui s'ennuie : il tue pour se divertir du silence et de la solitude du désert de neige qui l'entoure et qui l'accable. L'enquête mène Langlois jusqu'au gros fayard, un arbre énorme au sommet duquel le meurtrier cache ses victimes. Sans prévenir personne, Langlois retrouve l'homme et le tue non sans récupérer le lacet de cuir avec lequel il étranglait ses victimes. Dès lors, le sang de l'assassin obsède le jeune capitaine qui sent à son tour monter en lui une violence meurtrière. Ne parvenant à s'y soustraire, Langlois finit par se suicider.

Claude Giraud



Pr. Les Films Jean Giono
Réal. François Leterrier
Sc. Jean Giono
Ph. Jean Badal
Int. Claude Giraud (le capitaine Langlois), Charles Vanel (le procureur du roi), Colette Renard (Clara), Albert Rémy (le Maire), René Blancard (le curé), Pierre Repp (Ravanel)...
Durée 85 min.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Jean Giono est quasiment interdit d'édition. Le Comité national des écrivains lui reproche son pacifisme d'avant-conflit, ses pages de roman publiées par un journal proallemand (*La Gerbe*) et sa récupération non contestée de la thématique de ses œuvres par le régime de Vichy. Le PCF, alors très influent, lui fait aussi payer sa dénonciation du stalinisme. Meurtri, l'écrivain manosquin n'avance plus dans la rédaction de son roman, *Le Hussard sur le toit*. Alors, pour pallier son manque d'inspiration, renouveler son écriture et retrouver une légitimité, il se lance dans un genre nouveau pour lui – la chronique romanesque, dont *Un roi sans divertissement* constitue le premier volet du cycle – dans l'idée, écrit-il en 1962, « de composer des chroniques, ou la chronique, de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères [...]. Je voulais, par ces chroniques, donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers (tout aussi imaginaire). » Une chronique d'où émane ici le dégoût qu'inspirent ses contemporains à Giono aux heures troubles de la Libération.

Très tôt intéressé par le cinéma au point d'avoir créé sa propre maison de production et déjà réalisé lui-même (*Crésus*, 1960), Giono participe activement au projet d'adaptation d'*Un roi sans divertissement* qui place « l'homme avant la nature » et face à sa propre folie. Il rédige lui-même le scénario, participe aux repérages, supervise le tournage et se montre particulièrement soucieux du chromatisme des images au point d'exiger que l'on repeigne en demi-tons les maisons servant au décor. Pour éviter de se répéter et surtout écarter le piège de la difficile transposition d'un roman « descriptif » à l'écran, Giono ne cherche pas vraiment à l'adapter, il le réécrit, le reformule, l'éclaire. Il bouleverse la dramaturgie, transforme ou supprime des personnages (Bergues, Frédéric II, Mme Tim, etc.), modifie les lieux de l'action, et offre *in fine* à son lecteur une glose en images et en « couleurs » de sa propre œuvre romanesque.

Le tournage abandonne le hameau de Chichilianne et sa région du Trièves (sud de l'Isère) au profit du lieu-dit Les Hermeaux situé sur le plateau de l'Aubrac (ouest de la Lozère), dans l'espoir d'obtenir à l'image une abolition des formes en rapport avec le thème central de l'ennui. L'intrigue, étalée sur plusieurs années (1843-1848) et scindée en deux dans le roman, est limitée à quelques jours et fondue en une seule action : la traque d'un meurtrier que le justicier devient bientôt lui-même. De nombreux épisodes de la seconde partie du roman, qui n'avaient d'intérêt dramatique que dans la durée, sont supprimés ou déplacés pour servir une intensité dont le déficit aurait pu être préjudiciable à la théâtralité du film. La scène de chasse, précédant désormais la découverte de l'assassin, tend efficacement le drame en devenant un piège pour l'assassin, jette en même temps un éclairage nouveau sur la psychologie en mutation de Langlois et annonce les suites du drame. En contrepartie, ce qui se déroule sur des années dans le roman et qui conduit peu à peu au suicide de Langlois paraît un peu rapide et artificiel dans le film. En effet, la contamination progressive du monstrueux qui précède la crise elle-même (infiniment plus cinégénique) est totalement escamotée. Par ailleurs, le changement de statut de Langlois fait peser sur la dramaturgie un climat d'angoisse grandissant. Le capitaine de gendarmerie n'est plus l'homme



providentiel que le village attend dans le roman, mais un étranger que les villageois (*a fortiori* le maire qui les représente tous) « suspectent » fortement de les soupçonner.

Mais de toutes ces transformations dramaturgiques, c'est celle concernant le personnage du procureur qui est la plus significative des intentions didactiques du scénariste. Complice muet du roman, le vieil homme occupe une place centrale dans le film. Il analyse, interprète, explique, sans pour autant agir directement sur l'action. Il informe très tôt Langlois du sens et des risques de sa mission. Il anticipe, guide, manipule celui-ci dans son enquête, tel un roi lui-même tout à son divertissement sournois. C'est aussi lui qui justifie la quasi-disparition du meurtrier du roman, M.V., réduit à n'être plus dans le film qu'une silhouette dont on ne saura rien. Peu importe, semble-t-il nous dire, et avec lui la caméra inquisitrice de Louis Leterrier s'arrêtant sur chaque visage d'homme durant la nuit de la chasse au loup. Car les hommes du village sont tous porteurs de la même capacité de tuer ou de se nuire à eux-mêmes. À l'opposé du roman qui fonde son suspense sur l'allusion ou la rétention d'informations, le film instaure une sorte de fatalité dont la progression est scandée par les interventions du procureur. Les propos ou conseils qu'il adresse à Langlois et que celui-ci interprète avec radicalité sont une jauge à son évolution psychologique. Le capitaine prend progressivement et fatalement sur lui le discours du procureur sur l'universalité du Mal et la question de l'identification au meurtrier en oubliant tout ce qu'il lui dit de l'importance curative du divertissement. Très vite, ce qui est objet de diversion pour le procureur (le symbole dérivatif de la couleur rouge de l'habit du groom) devient fascination morbide pour le jeune homme qui a vite « appris » comme le craignait son mentor. Au terme de son apprentissage, Langlois devient bourreau de l'assassin qu'il cherche à tuer en lui (après le loup) pour éviter de tuer à son tour, justifiant ainsi la pensée de Pascal selon laquelle « un roi sans divertissement est un homme plein de misères ».



En bon disciple de Robert Bresson pour qui il a été acteur, Leterrier fait le choix d'une mise en scène épurée sinon austère, rejoignant ainsi l'épure tragique du récit qui débute comme un polar classique. Rien ne vient divertir l'œil du spectateur, seulement fasciné par la beauté âpre et la lenteur hypnotique des images. Lesquelles, souvent sous-éclairées par les soins du chef opérateur Jean Badal, sont des tableaux (évoquant les maîtres flamands) à la limite du fantastique, propres à servir cette réflexion métaphysique sur la condition humaine – presque une démonstration dans le film tant l'exposé des mobiles est évident. Une dramaturgie du cadre et de la couleur est alors à l'œuvre pour sonder l'ennui de vivre de l'être et son besoin irrépressible de le tromper dans la barbarie. Les plans-séquences, le jeu statique des acteurs et les longues explications travaillent la patience du spectateur. La bichromie (marron-gris avec une dominante de blanc pur) « appauvrit », désole littéralement l'image par soustraction des couleurs. Monte alors un besoin urgent de couleurs vives qui ont valeur de divertissement, à l'image « des délices que le rouge du sang, nous dit Giono, peut procurer aux esprits prisonniers du blanc de la neige et de l'ennui ». Rouge et blanc, deux couleurs qui peuvent encore se lire comme une réécriture cruelle du motif percevalien du sang sur la neige.

PL

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La fonction dramatique de la couleur au cinéma (*Sueurs froides*, *Fahrenheit 451*, *La Liste de Schindler*, *Cris et Chuchotements*).
- ➔ Chronique (fait divers) et philosophie : une réflexion sur l'âme humaine.
- ➔ Étude d'un genre : le polar métaphysique (*Blow Up*, *Mystic River*, *Dans la brume électrique*).
- ➔ Le crime de sang : suprême mystification pour l'ennui existentiel ?

Bibliographie

« Un roi sans divertissement, de l'écrit à l'écran », *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, nos 37 et 38, 1992.

Jacques Meny, *Jean Giono et le cinéma*, Ramsay, 1990.



Un sac de billes

France, 1975

Joseph Joffo, *Un sac de billes*, 1973.

SYNOPSIS

Paris, 1941. Les deux fils Joffo, Maurice (13 ans) et Joseph (10 ans), sont des gamins gouailleurs. Ils s'amusent à masquer l'écriteau « magasin juif » apposé sur la vitrine du salon de coiffure de leur père, ce qui conduit un soldat allemand à franchir le seuil du petit commerce. Mais le temps des plaisanteries est vite révolu : le port de l'étoile jaune devient obligatoire et les juifs étrangers sont raflés. À peine Joseph a-t-il échangé son étoile contre un sac de billes à l'un de ses camarades, qui « enviait sa chance », qu'il quitte Paris avec Maurice pour passer la ligne de démarcation. Dès lors, les deux jeunes garçons vont affronter ensemble les dangers qui les guettent sans jamais cesser de se chamailler ni de faire, à toute vitesse, l'expérience de la vie.
Des années plus tard, les deux frères rejoindront Paris libéré. Toute la famille se laisse photographier devant le « Salon moderne ». Manque le papa de Jo et de Maurice…

Pr. AMLF/Les Films Christian Fechner/Renn Productions
Réal. Jacques Doillon
Sc. Jacques Doillon et Denis Ferraris
Ph. Yves Lafaye
Int. Pierre-Éric Schulmann (Maurice), Richard Constantini (Joseph), Joseph Goldenberg (le père), Reine Bartève (la mère), Hubert Drac (Henri), Gilles Laurent (Albert), Michel Robin (Mantelier), Dominique Ducros (Françoise), Dominique Besnehard (le moniteur)
Durée 105 min.

Dans la longue carrière de Jacques Doillon, une trentaine de films depuis *L'An 01* tourné en 1971, *Un sac de billes* reste un film à part. Le cinéaste des « trafics de sentiments », des face-à-face intimes, des huis clos tendus dans lesquels surgit la vérité des êtres, met ici en scène un film à gros budget, inscrit dans une époque historique et nécessitant des reconstitutions en studio. En outre, il s'agit d'adapter un roman populaire, bien loin de l'univers littéraire de Doillon qui filmera *Le Jeune Werther* d'après Goethe, et mettra en images les amours de Benjamin Constant et de Germaine de Staël. Si Claude Berri, producteur du film, a songé à Doillon, c'est que son premier « vrai » film, *Les Doigts dans la tête*, démontrait ses grandes qualités pour diriger des jeunes gens et les faire parler naturellement, qualités indispensables pour *Un sac de billes*, film où les deux enfants devaient être en permanence présents à l'écran.

Si pour Doillon il s'agit d'une commande, il l'accepte parce qu'il « ne voyait pas très bien comment refuser cette histoire d'enfants persécutés » et qu'il avait déjà le vif souhait de travailler avec des enfants. Bien sûr, Doillon pose ses conditions : il filmera la famille Joffo au plus près, à hauteur des deux enfants, et ne s'appesantira pas sur la reconstitution. Il se refuse également à tout pathos. L'émotion viendra d'abord de la parole des enfants. Par ailleurs, même quand ils seront aux mains des Allemands, il ne fera jamais des deux frères des victimes consentantes mais montrera quelle énergie ils déploieront pour s'en sortir. L'émotion n'en est que plus forte et restitue fidèlement l'atmosphère du roman-récit de Joseph Joffo, écrit à la première personne, en utilisant un ton parlé jamais larmoyant, pour raconter tout ce qui lui est arrivé pendant ces quatre années où les nazis traquèrent sa famille parmi d'autres. Les interventions *off* du jeune Joseph dans le film correspondent à cette parole du Joseph écrivain : sa voix pleine de gouaille rythme les scènes et n'est absolument jamais dans l'apitoiement.

Pour rester au plus proche de l'histoire de Maurice et de Joseph, Doillon découpe son film en une succession de scènes intimistes dans lesquelles ces derniers interviennent toujours. Adepte d'un jeu naturel, avec des dialogues simples, parfois informatifs mais jamais didactiques, il réussit particulièrement bien ces séquences où les deux frères se font face. En revanche, le réalisateur fera moins l'unanimité quand il filmera leurs premiers émois amoureux. Certains critiques, comme Serge Daney dans *Les Cahiers du cinéma*, lui reprocheront d'avoir, sans raison particulière, soudain tiré le film vers Truffaut, que ce soit dans la scène où Maurice, avec ses faux airs d'Antoine Doinel, rencontre une prostituée, ou bien celles dans lesquelles Joseph est troublé par Françoise, la fille du libraire milicien. Dans cette dernière partie, les relations de Joseph et de Mantelier ne sont d'ailleurs pas sans évoquer les rapports du petit garçon juif du *Vieil Homme et l'Enfant* – film signé par Claude Berri – avec le vieux paysan pétainiste interprété par Michel Simon.

Richard Constantini



Michel Robin, Richard Constantini

Or, ces deux moments amoureux qui, dans le film, paraissent les séquences les plus artificielles, et donc les moins convaincantes, ne se trouvent pas dans le roman. Ce sont des scènes écrites par Doillon et son scénariste, rapportées, plaquées, qui permettent surtout au cinéaste d'expérimenter son envie de filmer, cette fois-ci, des garçons face au sexe opposé. Paradoxalement, quand le film s'en tient au livre – un livre pourtant assez mal considéré, puisque soupçonné d'avoir été écrit au magnétophone, ou d'être copieusement « rewrité » –, Doillon donne le meilleur de son talent, étant à la fois passionné par l'histoire et prenant un infini plaisir à diriger des enfants. Quoi que l'on pense du livre de Joseph Joffo, il porte en lui la force de son sujet. Il le fait avec une grande justesse, une pudeur que Doillon a parfaitement su adapter à l'écran.

Depuis *Un sac de Billes*, bien des films ont traité, à leur tour, des années noires de l'Occupation, de ce « passé qui ne passe pas ». Beaucoup ont bénéficié des apports de travaux historiques, de la diffusion plus large du *Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls et du choc constitué par *Shoah* de Claude Lanzmann. Mais la profusion d'œuvres a parfois produit encore plus de confusion. *Un sac de billes* a cette vertu d'être un film clair. Revoir Maurice et Joseph répéter qu'« ils ne sont pas juifs » au « médecin » qui règle leur sort d'un trait de plume sur son registre de mort vaut tous les longs discours.

PP

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La guerre et les drames de la Seconde Guerre mondiale à hauteur d'enfant.
- Chroniques de la France occupée.
- Les souvenirs d'enfance au cinéma.
- La direction d'acteur : travailler avec des enfants (Doillon, Truffaut, Eustache).



Bibliographie

René Prédal, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Cerf, 2003.

Uranus

France, 1990

Marcel Aymé, *Uranus*, 1948.

SYNOPSIS

Blémont en 1946 : une bourgade imaginaire de province, dévastée par les bombardements alliés. Tout le monde tente de survivre dans les ruines, alors que les résistants tiennent l'ordre, non sans abus, et que les anciens collaborateurs sont activement recherchés. Au milieu de ce chaos, une famille bourgeoise, les Archambault doivent partager leur grand appartement avec un couple d'ouvriers membres du PCF, les Gaigneux, et le professeur Watrin. Lorsqu'un fasciste notoire, Maxime Loin, leur demande assistance, c'est pour Archambault une question de principe que d'aider un homme en fuite, ce qu'approuve Watrin. Les deux hommes décident alors de cacher l'ex-collabo et de s'engager, eux qui n'ont pas résisté aux nazis, en protégeant par « humanisme » un « salopard ».

Pr. DD Productions/Films A2/Investimage 2/Investimage 3/ Renn Productions/Soficas Sofi Ano
Réal. Claude Berri
Sc. Claude Berri, Arlette Langmann
Ph. Renato Berta
Int. Gérard Depardieu (Léopold), Jean-Pierre Marielle (Archambaud), Danièle Lebrun (Madame Archambault), Philippe Noiret (Watrin), Michel Blanc (Gaigneux), Michel Galabru (Monglat), Gérard Desarthe (Maxime Loin), Fabrice Luchini (Jourdan), Daniel Prévost (Rochard)…
Durée 100 min.

Peu d'écrivains français auront eu autant d'intimité avec le cinéma que Marcel Aymé. Un vécu personnel d'abord, puisque monté à Paris en 1925, parmi ses divers gagne-pain, le jeune homme arpente les studios comme figurant, en parallèle à sa carrière d'auteur débutant. On en trouve ainsi la trace dans une nouvelle intitulée *Noblesse* : sur le plateau d'un film historique, les petits rôles se disputent pour savoir lesquels seront les nobles et lesquels les gens du peuple, jusqu'à la bagarre générale. Le cinéma, on le voit, est au centre des préoccupations et de l'esthétique même du conteur qui livre quelques critiques avant de s'adonner à l'écriture de scénarios et de dialogues dans les années 1930. Il travaille d'abord sur ses propres œuvres, tout en rêvant de scénariser les méfaits de Fantômas. L'adaptation la plus réussie de son œuvre est, de l'avis de tous, *La Traversée de Paris* par Claude Autant-Lara, en 1956, mais de nombreuses histoires d'Aymé ont été adaptées pour le grand écran, dont le roman *Uranus*.
Celui-ci, publié dans l'immédiat après-guerre en 1948, campe le tableau d'une France nauséeuse, dévastée de l'intérieur, où règnent les résistants frais « à la coque », c'est-à-dire de la veille, qui s'autoproclament des héros et font régner la terreur. Les chasseurs d'hier sont devenus des proies et réciproquement. L'épuration poursuit la décomposition sociale à l'œuvre sous les années noires de l'Occupation, contexte et prétexte idéaux pour régler de vieux comptes ou laisser libre cours au sadisme rentré des « braves gens ». C'est une valse des contraires dans laquelle s'agite tout un petit monde, gaullistes, communistes ou pétainistes, profiteurs ou exploités, traîtres ou patriotes, magouilleurs ou professionnels du marché noir.
Au cœur de ce sombre microcosme, les discussions du pessimiste Archambault et de Watrin rythment l'enchaînement de différentes saynètes, sorte de radioscopie implacable de la décomposition en cours. Watrin, lui, a décidé d'arborer l'optimisme comme une idéologie, au risque de la sottise béate qu'il revendique presque. Au moment de la mort de son épouse, foudroyée au lit avec



Gérard Depardieu

son amant en plein bombardement de sa maison, Watrin était en train de lire un ouvrage d'astronomie et il cauchemarde chaque soir sur Uranus, planète glacée dénuée de toute trace d'humanité. C'est évidemment une métaphore de ce qui l'entoure, à commencer par la galaxie de personnages qui prennent vie et s'entrecroisent autour de lui.

Tourné en 1990, le film est une adaptation des plus fidèles du climat instillé par Aymé. La construction du roman par épisodes quasi autonomes se prête merveilleusement à la translation cinématographique, les coupes nécessaires n'affectant pas l'intrigue. L'affiche, dessinée par Tardi, orchestre la promotion du film tout en déclinant les stéréotypes figurés par une distribution éclatante, chaque artiste incarnant précisément un type social. Gérard Depardieu est Léopold, un bistrotier poète tonitruant, contraint d'accueillir l'école en son estaminet. Sa vie change au contact des cours qu'il prend au pied de la lettre. Danielle Lebrun trottine dans les ruines d'un petit pas de bourgeoise indignée. Daniel Prévost peut enfin laisser libre cours à son numéro de crapule dans un film tragique. Gérard Desarthe terrifie en ex-gestapiste traqué. Et que dire de Michel Galabru, littéralement gluant, morigénant son fils à travers un monologue au vitriol qui fait l'apologie de la collaboration systématique comme principe de respectabilité sociale. Jean-Pierre Marielle en Archambault structure les différentes intrigues de ses conciliabules avec Watrin, interprété par Philippe Noiret, dans un duo de deux monstres sacrés du théâtre et du cinéma.

Pourtant, force est de dire que le personnage du professeur Watrin ne tient pas, alors qu'il constitue la clé du film. Là où Marcel Aymé invente une figure lunaire, décapant le lugubre alentour d'une sorte de tendresse exacerbée, le rôle de Noiret constitue un superlatif de la désespérance, ce qui fait bientôt caler la machine. À vingt ans d'intervalle, un tel contresens continue d'interloquer. Comment expliquer une erreur à ce point grossière dans une « comédie inhumaine » fonctionnant structurellement par contraste, et alors même que les personnages secondaires semblent faire irruption du roman ?

Le film de Berri se dissout dans son outrance même, les deux figures centrales s'additionnant à la noirceur ambiante au lieu de la sublimer par leurs conciliabules témoins, comme dans le roman. Demeure une formidable évocation de ce *« no man's temps »* de la Libération, de la continuité des haines, bassesses et viles manigances qui, à l'instar des coupons d'alimentation, ont perduré bien après la fin du conflit et les flonflons affectés de la victoire officielle.

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ La satire sociale : les stéréotypes des Français dans le cinéma populaire.
- ➔ La France, des années sombres à la Libération.
- ➔ La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français.



Bibliographie

Christiane Baroche, *À la recherche de Marcel Aymé* (VHS : 3 x 13 min), CNDP-La Cinquième, « Galilée », 2001.

Agnès Lefillastre, *Uranus*, Télédoc Scéren-CNDP, en ligne sur : http://www2.cndp.fr/TICE/teledoc/mire/mire_uranus.htm

Michel Lécureur, *Marcel Aymé, un honnête homme*, Les Belles Lettres, 1997.

Michel Lécureur, *La Comédie humaine de Marcel Aymé*, La Manufacture, 1985.

Vipère au poing

France, 2004

Hervé Bazin, *Vipère au poing*, 1948.

SYNOPSIS

Été 1922, Jean et Ferdinand sont élevés par leur grand-mère paternelle dans le château familial de la Belle Angerie. Le décès de cette dernière oblige leurs parents, Jacques et Paule, à quitter l'Indochine où le père est cadre dans une université chinoise, pour revenir s'occuper de leurs enfants. Avec impatience, les deux enfants attendent leurs parents et le petit frère qu'ils ne connaissent pas sur le quai de la gare. En se jetant sur leur mère pour l'embrasser, ils se font violemment gifler par celle-ci… Seul leur père les embrasse.
De retour au château, un enfer familial débute, et une guerre intestine entre Jean (le narrateur) et sa mère va marquer l'enfant de manière indélébile, entre un père démissionnaire et des précepteurs dévoués à Paule, toujours plus durs avec les enfants. Affamés, frigorifiés, privés de tout confort et de tendresse, ils sont constamment sujets à des brimades, punitions ou humiliations de la part de leur mère, sous l'œil d'un père qui semble préférer ne rien voir pour éviter un conflit avec sa femme… Jean et son frère mettront en place plusieurs plans pour se venger de celle qu'ils appellent désormais «Folcoche».

Jules Sitruck





Jacques Villeret

Pr. Angoa-Agicoa/FR3 Cinéma/Procirep/Ramona Productions/Zephyr Films/Rézo Productions
Réal. Philippe de Broca
Sc. Philippe de Broca, Olga Vincent
Ph. Yves Lafaye
Int. Catherine Frot (Paule « Folcoche » Rézeau), Jacques Villeret (Jacques Rézeau), Jules Sitruk (Jean Rézeau), William Touil (Ferdinand Rézeau), Cherie Lunghi (Miss Chilton), Richard Bremmer (l'abbé Traquet), Sabine Haudepin (Tante Thérèse)…
Durée 100 min.

Il y a toujours une ambition particulière, et sans doute une saveur, à adapter pour l'écran une œuvre littéraire de styliste, à convertir en images le génie du verbe ou la fluidité d'une narration évoluant de l'intime vers la haine, comme chez Hervé Bazin.
Certains ont pu se demander ce qui avait poussé Philippe de Broca, l'auteur de *Cartouche* et de *L'Homme de Rio*, à s'attaquer à un roman de ce genre. D'abord, il y avait peut-être un enjeu personnel pour le cinéaste qui devait décéder quelques mois plus tard. C'est également oublier un peu vite que le même de Broca ait pu signer des œuvres fort subtiles, comme *Le Roi de cœur*, et que le cinéma dit « populaire » puisse lui aussi se confronter à la littérature dite « classique ». Il y a chez de Broca, comme chez Bazin, une erreur d'étiquette qui devrait conduire à revoir des films comme *Les Caprices de Marie* à l'aune des bouleversements sociétaux des années 1970, et à redécouvrir l'extrême dureté de *Vipère au poing*.
Or, c'est là que le bât blesse, le film est très loin de la violence du roman, au point que les critiques accusèrent le réalisateur d'avoir aseptisé le livre. Les reproches portent d'abord sur l'académisme du traitement cinématographique, de Broca livrant un cinéma très « classique » avec des cadres soignés, une grande sagesse de situations, un dispositif de champ/contre-champ sans surprise ni recherche. Le problème est que le cinéma dit d'« auteur » échoue lui aussi bien souvent à adapter les classiques. Faut-il traduire la richesse littéraire par une richesse d'images, ou au contraire aller au dépouillement ?

Le sujet traite de la haine montante et suffocante d'un jeune garçon de 11 ans, Jean Rézeau (dit Brasse-Bouillon), pour sa mère qu'il a surnommée « Folcoche », contraction de « folle » et de « cochonne ». De la mère Mac Miche de la comtesse de Ségur à Madame Lepic de *Poil de carotte* en passant par *Louis Lambert* de Balzac, la dureté maternelle est un thème récurrent de la littérature. Peu d'œuvres ont, pour autant, été aussi loin dans l'admonestation directe d'une maman par son enfant, le livre ayant été écrit du vivant de la mère d'Hervé Bazin, et constituant alors pour ce dernier une sorte d'auto-analyse. C'est le petit Jean qui, par un long flash-back servi par la voix (celle de Denis Podalydès) de l'adulte qu'il est devenu, raconte son enfance dans cette gentilhommière angevine des années 1920. Ayant été élevés par une grand-mère idéale, son grand frère et lui voient avec stupeur et consternation débarquer leurs parents de Chine, pour une révolution familiale qui fait régner « Folcoche » sur la maisonnée par une pratique virtuose de la torture physique et mentale, tandis que le père se réfugie lâchement dans le confort moral et la solitude de son bureau.
Le roman juxtapose méticuleusement la domination de la mère inhumaine et la résistance montante du plus jeune de ses fils, obligé de marcher métaphoriquement « vipère au poing », c'est-à-dire en état de haine permanent. Pourtant, il y a de l'amour à autant détester. Le tournant du livre se situe lors d'une soirée mondaine chez les Rézeau, lorsque la mère crache à son fils qu'il a beau la vomir, c'est lui qui lui ressemble le plus.
Le film tente d'explorer la complexité de cette relation. Les confrontations physiques semblent un peu ridicules et les querelles parfois factices, mais l'alternance entre scènes diurnes, surexposées de soleil, et la pénombre de la gentilhommière, le grand soin porté aux tableaux nocturnes, le jeu très maîtrisé des acteurs contribuent à peindre par petites touches l'ambiance accablante du livre. De Broca excelle dans les scènes de bonheur, lors d'une virée de chasse avec un père enfin attentif, ou de la maladie qui cloue « Folcoche » sur un lit d'hôpital pour une trêve irénique de courte durée. Le retour n'en sera que plus terrible.

Le jeu de Catherine Frot en « Folcoche » est au cœur même de cette approche en contre-jour du livre par le film. Loin de la caricature de sorcière campée autrefois par Alice Sapritch pour l'ORTF, l'actrice distille un personnage complexe, dont la cruauté longe en permanence le doute et la douleur intime, au bord de l'éclatement. Face à elle, le jeu du petit Jules Sitruk n'est pas forcément l'élément le plus réussi du film. L'enfant-acteur paraît plus à l'aise dans les scènes humoristiques où il décline ce qu'il a déjà fait dans le *Monsieur Batignole* de Gérard Jugnot et n'est pas des plus convaincants lors des « pistolétades », ces joutes de regards que se livrent à table la mère et le fils, tentant chacun de faire baisser les paupières de l'autre.
Jacques Villeret interprète la veulerie avec le talent qui a fait de lui un des acteurs principaux de son temps, particulièrement dans son accès de colère brute qui le voit expédier sa femme dans sa chambre, et se déliter lentement dans la scène suivante, écrasé par le crime de « lèse-épouse » qu'il vient de commettre.
Notons qu'à la sortie du livre, la mère d'Hervé Bazin eut ces mots étonnants pour son fils : « Il m'a malmenée mais il m'a rendue immortelle. »

LB



Jacques Villeret, Jules Sitruck

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La maltraitance au sein du cadre familial.
- La figure de la mauvaise mère : du conte de fées au roman contemporain.
- La relation mère/fils.
- La violence contenue/non dite.

Bibliographie

Livret pédagogique sur le film de Philippe de Broca téléchargeable sur le site http://www.crdp-strasbourg.fr/cinema/vipere/livret.pdf

Le Voleur

France, 1967

Georges Darien, *Le Voleur*, 1897.

SYNOPSIS

Paris, fin du XIXe siècle. Randal, issu d'une famille bourgeoise, mène une enfance paisible jusqu'au décès de ses parents. L'oncle de Randal devient alors son tuteur et dilapide son héritage sur des placements boursiers à haut risque. Appauvri et volé par son oncle, le jeune homme décide de devenir voleur professionnel ! En cette période où l'anarchisme se développe, et bien qu'officiellement il soit ingénieur, il va tout au long du roman vivre de l'argent et des titres qu'il aura volés aux bourgeois.
Personnage principal, il est aussi le narrateur du roman à qui Darien reproche, au début de son livre, de lui avoir volé le manuscrit et de l'avoir signé…

Geneviève Bujold, Jean-Paul Belmondo



Pr. CC Champion/Les Artistes Associés/NEF
Réal. Louis Malle
Sc. Jean-Claude Carrière
Ph. Henri Decae
Int. Jean-Paul Belmondo (Georges Randal), Geneviève Bujold (Charlotte), Marie Dubois (Geneviève Delpiels), Julien Guiomar (abbé Félix La Margelle), Paul Le Person (Roger la Honte), Christian Lude (Urbain Randal), Françoise Fabian (Ida), Marlène Jobert (Broussaille), Charles Denner (Jean-François Cannonier)…
Durée 125 min.



Le film s'ouvre sur une série de cambriolages. Presque sept minutes sans parole. Toute la force de cette scène inaugurale est d'imposer au spectateur l'amalgame du cambriolage avec le viol de la propriété, l'effraction comme une métaphore de la destruction de l'ordre bourgeois.
Une voix off surgit dans la pénombre des pièces parcourues d'un rai électrique alors que l'homme poursuit son pillage froid avec des gestes précis : « Il y a des voleurs qui prennent mille précautions pour ne pas abîmer les meubles. Moi pas. Il y en a d'autres qui remettent tout en œuvre après leur visite. Moi, jamais. Je fais un sale métier, mais j'ai une excuse : je le fais salement… »
Le film repose sur ce monologue narratif évoquant rétrospectivement la vie de Georges Randal, cambrioleur de son état, et les origines de sa « vocation ». Mais c'est surtout le parallèle entre le vol et l'acte anarchiste qui est sous-jacent, digression de la « propagande par le fait », c'est-à-dire la justification de tous les moyens, dont la violence, pour hâter la révolution (doctrine adoptée officiellement lors du congrès anarchiste de Londres en 1881, mais qui entrera en pratique dix ans plus tard en France avec les attentats de Clément Duval, Auguste Vaillant, Caserio ou le célèbre Ravachol).
Georges Randal raconte son histoire, celle d'un jeune bourgeois qui, ruiné par son oncle après le décès de ses parents, décide de se faire voleur. Point de commisération ici sur la dure nécessité de survie. Il s'agit bien de haine, de jouissance et de destruction froide de la bourgeoisie. Plan serré sur Jean-Paul Belmondo : « Je devins voleur d'abord par dépit, puis le reste par plaisir. »
Toujours en phase avec son époque, Louis Malle décide, en 1966, d'adapter le livre éponyme de Georges Darien, paru chez Stock en pleine affaire Dreyfus (1897), et redécouvert par André Breton et Jean-Jacques Pauvert pour une réédition en 1954.

Georges Darien est un des pamphlétaires les plus virulents de la fin de siècle, avec Mirbeau, Bloy ou Zévaco. Il collabore à plusieurs revues anarchistes, parmi lesquelles *L'Ennemi du peuple*, *L'En Dehors* ou son propre journal *L'Escarmouche*. En 1906 et en 1912, Darien se présente aux élections législatives comme « candidat de l'Impôt unique », dans le 1er arrondissement de Paris, pour un échec attendu. Cinquante ans plus tard, plus personne ne se souvient de ses brûlots comme *Bas les cœurs*, *Les Pharisiens* et surtout sa dénonciation des horreurs du bagne de *Biribi*.
Un livre sur la révolte totale et individuelle à quelques mois de Mai 68, c'est peu dire que le thème est d'actualité dans cette France un peu endormie du général de Gaulle, raillée par Pierre Viansson-Ponté.

Les scénaristes (Jean-Claude Carrière et Daniel Boulanger) adoptent une démarche doublement surprenante. D'une part, ils vident délibérément le livre de tout son contenu idéologique pour que la trame cinématographique en restitue par elle-même la violence originelle. De l'autre, ils campent un Jean-Paul Belmondo à l'exact opposé de sa gouaille d'*Homme de Rio* ou de *Chinois en Chine*, lui permettant de renouer avec ses compositions « Melvilliennes » (*Le Doulos*). C'est cette sobriété radicale



qui produit la violence retenue imbibant les deux heures de film, selon un rythme de séquences presque indépendantes, au diapason de la structure originelle du roman de Darien.

La richesse des décors et la lenteur presque naturaliste de l'intrigue évitent la sclérose grâce à la jubilation des personnages secondaires, faisant corps avec leurs interprètes. On y croise pêle-mêle des politiciens véreux, des notaires marrons, des mouchards, des faiseuses d'anges, des bourreaux, des industriels stupides et faussement philanthropes...

Les minois de Geneviève Bujold et de Marlène Jobert distillent un érotisme corrodant la torpeur des salons bourgeois. Paul Le Person est Roger la Honte, comparse idéal, parfait pastiche des romans populaires à succès de la même époque, que Darien s'était lui aussi employé à moquer. Julien Guiomar est un faux abbé tonitruant (et truand), ce La Margelle incarnant l'anticléricalisme féroce de Darien. Charles Denner, lui, campe un formidable terroriste en rupture de ban, effarant de violence et d'inutilité utopique face à l'individualiste Randal qui l'admire mais demeure sur son quant-à-soi pragmatique et dépassionné.

Là où le livre de Darien s'achève sur un constat désabusé d'échec, Malle livre une scène fabuleuse de cynisme où Randal falsifie devant son oncle mourant et impuissant, au bord même du lit, le testament qui devait spolier sa fille. Cette dernière est une cousine que Randal a séduite, ce qui lui permettra de capter l'héritage et de partir poursuivre en Chine, à grande échelle, son travail de sape, avec l'abbé La Margelle.

Le film sort en février 1967 et ne rencontre pas tout à fait son public, peut-être déconcerté par un Belmondo décalé de ses cascades souriantes. Ce n'est pas vraiment le divertissement auquel font croire les affiches du film, plutôt tournées vers le « gentleman cambrioleur ».

Plus tard, Louis Malle devait livrer une vision très personnelle de son film, qu'il rapprochait de sa propre vision, amère, des milieux du cinéma : « Après dix ans dans ce métier, je voyais le livre comme une métaphore de ce qui s'était passé pour moi dans le métier. Randal venait comme moi d'un milieu aisé, conventionnel avec lequel nous avions rompu... Ensuite il y a le succès et l'argent. La société qu'on a rejetée vous acclame et vous vous retrouvez à votre point de départ. » (Édouard Waintrop dans Libération du 25 novembre 1995). Propos inattendus qui faisaient écho aux imprécations de Darien, éternel insurgé contre l'ordre dominant, mais aussi au « catéchisme » de la révolution prolétarienne : « Je n'aime pas les pauvres. Leur existence, qu'ils acceptent, qu'ils chérissent, me déplaît ; leur résignation me dégoûte. À tel point que c'est, je crois, l'antipathie, la répugnance qu'ils m'inspirent, qui m'a fait devenir révolutionnaire. Je voudrais voir l'abolition de la souffrance humaine afin de n'être plus obligé de contempler le repoussant spectacle qu'elle présente. Je ferais beaucoup pour cela. Je ne sais pas si j'irais jusqu'à sacrifier ma peau ; mais je sacrifierais sans hésitation celles d'un grand nombre de mes contemporains. Qu'on ne se récrie pas. La férocité est beaucoup plus rare que le dévouement. »

Peut-être a-t-on vite fait de comparer Darien à Céline, mais le « Salauds de pauvres » du Marcel Aymé de *La Traversée de Paris* n'est pas loin. Louis Malle a donc adopté une tonalité très « célinienne » pour son film, et la chose est suffisamment rare pour être soulignée. Pour les inconditionnels du « Bebel » souriant au cinéma et des frasques de saute en l'air en littérature, l'acteur n'allait pas tarder à tourner *Borsalino*. Quant à *Arsène Lupin*, il revendique à tour de pages un esprit cocardier et un engagement patriotique. Pour les déçus des deux genres, il reste *Le Voleur*...

LB

PISTES PÉDAGOGIQUES

- La littérature fin de siècle.
- Le roman historique ou pastiche de roman-feuilleton.
- Anarchisme et utopies.
- La société de la Belle Époque.
- Le cinéma décalé de la Nouvelle Vague.



Bibliographie

David Bosc, *Georges Darien*, Sulliver, 1996.

Valia Gréau, *Georges Darien et l'anarchisme littéraire*, Du Lérot, 2002.

Pierre-Victor Stock, *Mémorandum d'un éditeur. Léon Bloy, Georges Darien, Paul Adam [...] anecdotiques*. Appendice de Valéry et Ch. Müller, Stock, 1935.

Thierry Maricourt, *Histoire de la littérature libertaire en France*, Albin Michel, 1990.

Pierre Billard, *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Paris, 2003

Jacques Mallecot, *Louis Malle par Louis Malle*, L'Athanor, 1979.

Philip French, *Conversations avec... Louis Malle*, Denoël, 1993.

Zazie dans le métro

France, 1960

Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, 1959.

SYNOPSIS

Zazie, 10 ans, est confiée durant le week-end à son oncle Gabriel par sa mère venue à Paris retrouver son amant. Dans le taxi de Charles qui les emmène de la gare d'Austerlitz à chez lui, Gabriel montre les monuments de Paris à sa nièce qui s'en moque. Ce qu'elle veut, c'est «se voiturer» dans le métro, hélas en grève. Le comportement déluré de Zazie perturbe bientôt l'appartement de Gabriel et Albertine, son épouse, mais aussi le voisinage composé de Turandot le cafetier, sa serveuse Mado Ptits-Pieds et le cordonnier Gridoux. Le lendemain matin, Zazie fugue dans Paris où elle rencontre Pedro-Surplus qui lui achète une paire de «bloudjinnzes». Après une course-poursuite, elle est ramenée chez Gabriel qui l'emmène avec Charles visiter la tour Eiffel. Au retour, Gabriel est enlevé par un car de touristes norvégiennes. Zazie se lance alors à la recherche de son «tonton» avec la veuve Mouaque et le policier Trouscaillon. Enfin, tout le monde se retrouve au cabaret où Gabriel exerce le métier de travesti. Après le spectacle, tous se rendent dans un bar où éclate une bagarre générale. Trouscaillon, devenu dictateur, intervient avec sa troupe. Le lendemain, Zazie regagne la gare par le métro, mais, trop fatiguée, elle s'endort…

Pr. NEF/Société Nouvelle Pathé Cinéma
Réal. Louis Malle
Sc. Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau
Ph. Henri Raichi
Int. Catherine Demongeot (Zazie), Philippe Noiret (Gabriel), Hubert Deschamps (Turandot), Vittorio Caprioli (Pedro-Surplus/Trouscaillon/Aroun Arachide), Jacques Dufilho (Ferdinand Grédoux), Annie Fratellini (Mado), Yvonne Clech (Madame Mouaque), Antoine Roblot (Charles), Carla Marlier (Albertine)…
Durée 89 min.

À peine *Zazie dans le métro* vient-il d'être publié et de remporter un formidable succès que Louis Malle, qui n'a encore réalisé que trois films (si l'on compte *Le Silence de la mer* coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau en 1956), décide de s'attaquer à son adaptation cinématographique. Le projet est ambitieux. Car pour être à la hauteur de la prose de l'oulipien Raymond Queneau, Malle sait qu'il doit retrouver le goût du jeu et puiser sans retenue dans la boîte à malices du cinématographe. À la truculence du verbe, il fait donc correspondre un style baroque, affranchi des règles grammaticales du langage filmique. Sans retenue, jusqu'à la répétition et la gratuité, faisant ainsi de son projet un essai formel dont la subversion sera mal comprise à sa sortie. En tout cas traduit-elle avec un plaisir immense – et communicatif, à la manière de *Playtime* de Jacques Tati sept ans plus tard – la fantaisie, l'originalité et l'insolence de l'écriture quenienne. «Je trouvais, déclare Louis Malle dans le livre d'entretiens de Philip French, que le pari qui consistait à adapter *Zazie* à l'écran me donnerait l'occasion d'explorer le langage cinématographique. C'était une œuvre brillante, un inventaire de toutes les techniques littéraires, avec aussi, bien sûr, de nombreux pastiches. C'était comme de jouer avec la littérature et je m'étais dit que ce serait intéressant d'essayer d'en faire autant avec le langage cinématographique.»

Malle reprend la trame initiatique du roman, ôte ou ajoute quelques faits, réutilise (après élagage) les dialogues tels quels, et surtout, s'appuie sur le même mode narratif essentiellement ludique, parfois humoristique

ou ironique. Quelques détails polémiques font leur apparition (le portrait de Pétain chez Turandot) et la séquence de mise à sac du bar par le dictateur Trouscaillon/Aroun Arachide (variation de Mussolini) tire la fin vers la satire, davantage que la parodie qui est le ressort comique de l'ensemble des deux œuvres, filmique et littéraire. Le film se fait aussi critique, à la différence du roman, de l'automobile, du tourisme de masse, et plus largement d'une certaine idée de la modernité. Il édulcore, par ailleurs, la part la plus scabreuse du texte concernant les actes de pédophilie (« les papouilles zozées ») dont Zazie a été victime de la part de son père et « l'hormosessualité » finalement avérée de Gabriel grâce à la discrète substitution nominale de Marceline (prénom de la femme de Gabriel dans le livre) en « Marcel » – gag du reste parfaitement incompréhensible car contredit par l'image dans la dernière scène du film où la mère de Zazie dit « Albert » en s'adressant à Albertine/Marceline qui est jouée par une femme tout au long du film. Quoi qu'il en soit, la réalisation d'un tel film, né en pleine période agitée de la Nouvelle Vague, de la censure et de la guerre d'Algérie, ne serait sans doute plus envisageable aujourd'hui. Trop risqué esthétiquement (donc financièrement), trop audacieux moralement (notamment sur les questions touchant à l'enfance).

Catherine Demongeot



Catherine Demongeot, Philippe Noiret



Faux raccords et ellipses réalisés au montage (jump cuts), arrêts ou accélérations, jeu au ralenti dans une image accélérée, effets *cartoons* (cartons d'animation pour les explosions, acteurs mimant des héros de Tex Avery), multiplication et ubiquité de Zazie, substitution de personnages et d'objets, etc., Malle se joue de toutes les ressources techniques de l'outil cinématographique, avec une audace d'autant plus déconcertante qu'en 1960 l'attention du cinéma moderne ne s'est pas encore portée sur le langage cinématographique proprement dit. Cette liberté de ton lui permet de traduire l'univers signifiant de Queneau, et, à l'instar de l'écrivain qui refuse de considérer la langue populaire comme un sous-langage, il invente une sorte d'argot de cinéma dont le rythme syncopé est marqué par les influences du jazz alors en vogue. Pour assurer une unité plastique au film, Malle s'adjoint encore les conseils du photographe William Klein qui grime les décors aux couleurs criardes de faux

PISTES PÉDAGOGIQUES

- ➔ *Zazie dans le métro* et la Nouvelle Vague, ou la transgression du langage cinématographique.
- ➔ Paris vu par les cinéastes (Rivette, Rohmer, Godard, Truffaut, Carax, Polanski, Carné, Clair, Renoir, Klapisch, Jeunet).
- ➔ Le monde adulte vu à travers l'imaginaire de l'enfant (*Les Quatre Cents Coups*, *Ponette*, *Toto le héros*, *Le petit prince a dit*, *Du silence et des ombres*).
- ➔ La critique de la ville moderne (*Metropolis*, *Playtime*, *Buffet froid*, *Blade Runner*).
- ➔ Le métro au cinéma (*Les Portes de la nuit*, *Le Samouraï*, *Subway*).

panneaux publicitaires, néons et enseignes lumineuses. La caméra est très mobile, l'échelle des cadres bousculée et l'objectif grand-angulaire, fréquemment utilisé, déforme les lignes des espaces et des visages. Ces procédés au fort potentiel comique s'ajoutent avec bonheur à la longue liste d'artifices destinés à servir la nouvelle ligne de gags burlesques que le cinéaste ajoute à l'œuvre d'origine. Certains acteurs jouent plusieurs personnages (Vittorio Caprioli-Pedro/Trouscaillon/Aroun Arachide), et un même décor peut servir à désigner des lieux différents (la même église pour le Panthéon, la gare de Lyon, les Invalides, la caserne de Reuilly), faisant ainsi de la confusion des rôles contraires (Pedro-Surplus, flic *et* satyre à la fois) un jeu farfelu sur la désagrégation de l'identité et de l'incertitude narrative une contre-vérité visuelle absurde.



Aussi réussie que soit cette entreprise osée, il subsiste néanmoins un hiatus entre le film et le roman. Une contradiction qu'avait déjà observée André S. Labarthe en son temps, et qui tient aux conventions cinématographiques elles-mêmes. Les mots sont là, la lettre et l'esprit du roman respectés – lequel, comme le fait remarquer Roland Barthes dans « Zazie et la littérature » (*in Essais critiques*, 1964), peut se lire comme un roman traditionnel si l'on fait fi du projet langagier de son auteur. Toutefois, tous les artifices employés dans le film qui dynamitent le réel « ne contreviennent jamais à la loi de réalité qui régit le cinéma ». Alors que les mots, le texte du roman forme un tout indépassable (et c'est peut-être là la supériorité de la littérature sur le cinéma), le langage cinématographique, sa technique sont débordés par un fond réaliste de l'image qui renvoie à autre chose qu'à elle-même, « un référent, personne ou objet, qui a dû exister pour impressionner la pellicule ». Le monde représenté ici est certes déréalisé, mais il reconnaît en même temps la réalité à laquelle il se réfère.

La réussite du film tient enfin à la qualité de l'interprétation des acteurs, et notamment celle de Catherine Demongeot qui incarne Zazie, « la petite salope » mal embouchée qui deviendra par la suite réellement institutrice (« pour faire chier les mômes » ?), et qui à l'occasion de sa découverte de Paris-devenu-son-terrain-de-jeu fait l'apprentissage du monde des adultes (du cadre familier au monde interlope de la nuit). À la différence de ces derniers souvent réduits à l'état de fantoches, Malle en a fait un être plutôt réaliste dont la fantaisie correspond à celle d'une enfant de son âge. Il l'a aussi rajeunie par rapport au roman pour éviter toute ambiguïté sexuelle, préjudiciable à sa position de spectatrice.

PL



Bibliographie

Jacques Mallecot, *Louis Malle par Louis Malle*, L'Athanor, 1979.
René Prédal, *Louis Malle*, Edilig, 1989.
Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Denoël, 1993.
Pierre Billard, *Louis Malle, le rebelle solitaire*, Plon, 2003.


ZAZIE
dans le
métro

Index des écrivains

Index des réalisateurs

L'adaptation vue par trois réalisateurs

Extraits de *Leçons de cinéma. L'intégrale*, Laurent Tirard, Nouveau Monde éditions, 2009

Jacques Audiard

Chercher une spécificité cinématographique

Le travail scénaristique consiste à donner des formes pour créer du visuel. Il doit être suffisamment solide pour que je puisse, au moment du tournage, y glisser mes propres interstices. C'est une base que je vais faire ensuite évoluer. Il faut presque que je puisse l'oublier, m'en défaire, sinon je suis prisonnier. Bien sûr, il y a des scénarios qui sont plus résistants que d'autres. Celui de *Sur mes lèvres* était très précis ; c'était difficile de le réaménager. Dans le cas de *De battre mon cœur s'est arrêté*, j'ai voulu que ce soit l'inverse, pour avoir plus de liberté, plus d'arbitraire… Nous l'avons écrit, en quelque sorte, contre le précédent. J'avais toutefois d'autres contraintes à gérer. Le film est, en effet, articulé d'un point de vue unique. Tout est centré sur le personnage de Romain Duris. Je me suis rendu compte qu'il s'agit d'une particularité lourde et fatigante, et, en même temps, que ça ouvrait un champ infini de possibilités. Jusqu'à maintenant, j'ai toujours écrit les scénarios des films que j'ai réalisés. J'en suis un peu lassé, parce qu'au bout d'un moment, on se connaît, on sait où l'on va, on reste dans son propre univers, dans ses mélancolies. Justement, j'aimerais bien m'exiler, que l'on m'exile. Explorer d'autres territoires, me demander, à la lecture d'un script : « Où est-ce que je vais me mettre là-dedans ? Où vais-je pouvoir me glisser ? »

Mathieu Kassovitz

Nécessité et limites du scénario

Adapter un roman, c'est vraiment un exercice de mathématiques dont le but est d'arriver à déterminer ce qu'on garde et ce qu'on enlève. C'est comme si on avait une carcasse de voiture et qu'il fallait déterminer quelles pièces mettre dans le moteur, et dans quel ordre, pour que la voiture aille le plus vite possible, mais aussi pour qu'on ne se casse pas la figure avec. Parce que le roman est beaucoup trop riche, on ne peut pas tout prendre dedans. Et puis il y a un problème de *timing*, parce qu'un thriller, il faut que ça soit tendu, et si le film est trop long, tout s'écroule. Donc qu'est-ce qu'on sacrifie, et qu'est-ce qu'on met en avant ? De toute évidence, quand on fait un film, on met plutôt en avant ce qui est visuel, et on essaye d'éliminer ce qui est trop explicatif, ou alors on tente de le faire passer à travers des choses visuelles. Et puis après, il faut faire confiance aux comédiens et à la magie du cinéma. Dans le livre, il y a des pages et des pages pour raconter le passé du personnage central. Dans le film on n'a pas le temps.



Roman Polanski

La fin du travail sur le scénario

Le plus difficile dans la construction du scénario du *Pianiste* venait du fait qu'il n'y a pas, dans le livre, de scènes qu'on peut, pour ainsi dire, tourner telles qu'elles. Il n'y a pas, à proprement parler, d'histoire. Il nous fallait donc en construire une, sans pour autant nous éloigner du livre. Par exemple, quand Wladyslaw Szpilman écrit : « Les Allemands étaient cruels », comment tourner cela ? Il faut les voir faire quelque chose de cruel, il faut décrire une situation spécifique qui soit filmable. Il y en a dans le livre, bien sûr, mais pas assez pour établir une progression. Or, pour moi, la progression était essentielle. Je voulais en effet exprimer une conception que les gens n'ont pas quand ils pensent à cette période.

On sent lorsqu'on est arrivé au bout d'un scénario. De la même manière que vous savez quand vous n'avez plus faim, ou quand vous n'avez plus sommeil. On le relit, et on voit qu'il y a encore un petit truc à faire par-ci, par-là, on le fait. Mais un scénario n'est jamais complètement terminé. Pendant les journées de répétition avec les acteurs, on fait des ajustements, des améliorations.

En résonance

Le CNDP propose sur le site **www.cndp.fr** des collections numériques en accès libre destinées à accompagner les enseignants et les élèves dans l'étude d'une œuvre littéraire ou d'un film, en lien avec les programmes scolaires.

De nombreux dossiers s'attachent à la relation qu'entretiennent le texte littéraire et le grand écran. Ils constituent un écho à des notices qui figurent dans *100 films du roman à l'écran*, ou un complément sur d'autres œuvres.

Présence de la littérature

Dans la section « littérature et cinéma », la collection propose des dossiers traitant de l'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma : *Les Liaisons dangereuses*, *Le Guépard*, *Tous les matins du monde*, Proust au cinéma, etc.

Mag Film

Parmi ses 200 dossiers, la collection consacre près de 40 titres à des œuvres cinématographiques adaptées ou inspirées de romans : on y retrouve *Les Liaisons dangereuses*, *Le Guépard*, *Tous les matins du monde*, *La Recherche du temps perdu*, mais aussi *La Bête humaine*, *La Belle Personne* (d'après *La Princesse de Clèves*), *Fahrenheit 451*, *La Planète des singes*, *Le Procès*, *Le Portrait de Dorian Gray*, *Le Tambour*, *Tess d'Urberville*, etc.

Outre une étude et des pistes d'étude, chaque dossier comprend l'analyse d'une séquence clé de l'œuvre illustrée de photogrammes.

Table des matières

Crédits photos

20th Century Fox, p. 166-168, 171-173, 225-227, 260-262 / AFMD - Mario Tursi (1995), p. 156 / Alfa Cin. (1971), p. 209-211 / Allied Artists-Columbia Pictures, p. 149-152, 154 / Argos Films - Artémis Productions - Franz Seitz Filmproduktion (1979), p. 291, 293, 294 / Arte France, 200, p. 241, 242 / Canal+ - France 2 (2003), p. 212 / Cappa Prod. - Columbia (1993), p. 295-297 / Ciné-Alliance-Les Films Osso - Roger Kahane (1938), p. 250, 251 / Cinéa-Hachette Première-FR3 (1989), p. 220 / Cinédis (1961), p. 240 / Columbia - E.M.I. Films (1970), p. 198, 199 / Columbia - Keep Films (1966), p. 188-190 / DR, p. 229, 232, 233, 244-249, 268, 269, 273, 281-283, 303, 304, 308, 309, 330, 333 / Filmel-20th Century Fox, p. 299, 300 / Franco London Films - Forster (1954), p. 270 / Gaumont, p. 137, 284-286, 313 / GEF-SFPC-TF1 - Dominique Le Strat (1982), p. 203, 205, 206 / Intemporel, p. 219, 255, 272, 305 / L. Chevert, p. 271 / Les Films Ariane-FR3 - Mario Tursi (1986), p. 214 / Les Films de la Guéville (1962), p. 143-145 / Les Films du Losange-FR3-Gaumont (1978), p. 222 / Les Films du Losange-FR3-Gaumont (1978), p. 224 / Les Films Jean Giono - Gaumont (1963), p. 317, 381, 319 / Les Films Marceau - Cocinor (1963), p. 138 / Les Films Modernes - Illiria Film (1956), p. 200, 202 / Liffey Films - Zenith Entertainment (1987), p. 134, 135 / Lorimar-Warner Bros (1988), p. 180, 181 / Lux Films (1954), p. 264 / Madragoa Filmes (1999), p. 243 / MGM, p.184-187, 193, 257-259, 307 / Miramax-Paramount - Phil Bray (1999), p. 230, 231 / MK2 - CED -FR3 (1991), p. 191 / Moulin Productions - Warner Bros (1956), p. 207, 208 / New Line Cinema - Pierre Vinet (2001), p. 277, 279, 280 / P.E.A. - United Artists (1969), p. 274-276 / Paramount (1958), p. 287-290 / Pathé Consortium Cinéma (1960), p. 334 / Pathé distribution, p. 218 / Pathé vidéo, 1999, p. 263 / Polygram-Propaganda Films (1996), p. 237, 238 / R. Cauchetier, p. 178 / Renn Productions (1990), p. 324 / Renn Productions-Les Films Christian Fechner - JJ Liègeois (1975), p. 320-322 / Rézo Productions (2004), p. 325-327 / Rome Paris Films - Dussart (1963), p. 195, 196 / Shôchiku (1951), p. 157, 158 / Titanus - S.N. Pathé Cinéma (1963), p. 139-142 / Towers of London - Sargon Film (1970), p. 236 / UGC / A. F Brillot, p. 213 / United Artists (1967), p. 328, 329 / Universal (1933), p. 146-148 / Walt Disney Prod. (1950), p. 160-162 / Warner (1951), p. 163-165 / Warner Bros - Berquet (2004), p. 316 / Warner Bros - Calvo (2004), p. 314